

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



INFINITO-POSSÍVEL

arte e suicídio

Elsa Pinto Basto Gomes

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor Tomás Maia

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu ELSA PINTO BASTO GOMES, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “INFINITO-POSSÍVEL :ARTE E SUICÍDIO”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm a devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Elsa Pinto Basto Gomes

Lisboa, 15 Fevereiro 2018

RESUMO

Esta investigação começou por ser um meio para procurar uma resposta a uma inquietação minha: compreender o que faz da necessidade artística uma necessidade vital. Esta procura conduziu-me por caminhos difíceis de percorrer. Da questão inicial fui levada a pensar sobre o porquê, o como e o para quê da existência, recuando até à questão de saber se *esta vida vale ou não a pena ser vivida*, e, deste modo, levantando o problema do suicídio. Neste sentido, encontrei uma afinidade entre a arte e o suicídio: a sua origem comum no mais profundo dos nossos abismos. Em que ponto é que a arte e o suicídio se tocam para se poderem separar?

A investigação tomou o rumo de aclarar a possibilidade da arte enquanto possível contraposição ao suicídio, fazendo-me guiar, para esse propósito, por duas obras que reflectem sobre esses mesmos temas: o filme *O Sabor da Cereja*, de Abbas Kiarostami e o ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus.

A investigação está dividida em duas partes: uma primeira parte que contém três capítulos - Preâmbulo: *arte e suicídio*; *O Sabor da Cereja: o encanto de existir*; e, por fim, *O Mito de Sísifo: obstinação e arte* -; uma segunda parte onde se documenta o Projecto Artístico que se articula com o tema da investigação apenas na medida em que ele é, em si mesmo, um impulso positivo de criação, não pretendendo traduzir ou ilustrar qualquer destas ideias.

Palavras-chave: arte, suicídio, limite, obstinação, recomeço

ABSTRACT

This research began by seeking an answer to my own restlessness: understanding what makes artistic necessity a vital necessity. This quest led me along unanswered questions. From the initial question I was led to think about the why, the how and the what for of existence, retreating to the reflection on whether this life is or not worth living, and thus raising the problem of suicide. In this sense, I found an affinity between art and suicide: its common origin in the deepest of our abysses. Where do art and suicide meet in order to split away?

This research will try to clarify the possibility of art as a possible contraposition to suicide. With this propose will be analyzed two works that reflect on these themes: Abbas Kiarostami's *The Taste of Cherry*, and the philosophical essay *The Myth of Sisyphus*, by Albert Camus.

The work is divided into two parts: a first part containing three chapters - Preamble: *art and suicide*; *The Taste of Cherry: the charm of existing*; and, finally, *The Myth of Sisyphus: stubbornness and art*; and a second part that documents the Artistic Project, which articulates with the subject of the research only insofar as it is in itself a positive impulse of creation, not intended to be a translation or illustration of these ideas.

Keywords: art, suicide, limit, obstinacy, restart

Agradecimentos

ao professor Tomás Maia, pela dedicação e pelo acompanhamento minucioso, e, acima de tudo, pelas preciosas sugestões que conduziram este trabalho.

ao meus pais, pelo apoio constante.

à Ana, à Claudia, ao Belo, ao Diego, ao Eduardo, à Elisabete, ao Roberto, ao Sebastian, e certamente muitos outros, pelo apoio e por todas as conversas.

aos encontros da quarta-feria e às meninas das “aulas livres ”(à Anabela, à Mafalda, à Margarida, à Marta, à Sara, à Teresa), por toda a partilha que ajudou a aprofundar a minha reflexão.

ÍNDICE

Introdução.....	7
I	
1. Preâmbulo - <i>arte e suicídio</i>	10
2. O Sabor da Cereja - <i>o encanto de existir</i>	16
3. Mito de Sísifo - <i>obstinação e arte</i>	39
II	
Projecto Artístico.....	58
Bibliografia.....	79

INTRODUÇÃO

A presente investigação está dividida em duas partes: Parte I, composta por três capítulos onde se desenvolve o estudo teórico, e parte II, onde se documenta o projecto artístico. A parte I é composta pelos seguintes capítulos: *Preâmbulo: arte e suicídio*, *O Sabor da Cereja: encanto de existir*, e *O Mito de Sísifo: obstinação e arte*.

No Preâmbulo apresenta-se a problemática da investigação: pensar a origem da necessidade artística, que se considera vital, e pensar na vida e na morte, reflectindo acerca do sentido, ou não, da existência. Concluindo que não conseguimos encontrar um sentido para a existência, pensamos a existência enquanto mistério, um mistério que nos coloca perante um vazio de certezas, um vazio de sentido. O saber de um mistério enquanto mistério é o nosso limite - o limite do possível. Neste sentido, definindo a morte como impossível, o suicídio seria o salto para a impossibilidade, vontade de desocultar o mistério. Por oposição, defende-se nesta investigação que a arte vive precisamente do facto de haver mistério, de haver não-saber, e, deste modo, pensa-se a arte como jogo da aproximação ao impossível, vivendo no infinito-possível. Assim se compreende que o gesto criador - a arte - e o gesto destruidor - o suicídio - partilham, secretamente, a mesma origem: o confronto com o imenso vazio que o mistério nos impõe. Coloca-se a questão central a estudar nesta investigação: será possível pensar a arte enquanto contraposição ao suicídio?

Uma vez colocada a questão e sugerida uma possível resposta, o rumo da investigação será o de tentar aclarar essa possibilidade. Neste sentido, nos seguintes capítulos serão analisadas duas obras que têm como tema comum o suicídio: o filme *O Sabor da Cereja*, de Abbas Kiarostami, e o ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus.

O Sabor da Cereja é um filme cujo tema central é a morte procurada pelo próprio protagonista; no entanto, o filme não apresenta esse tema de modo pessimista, antes, apresenta-o como um elogio à vida. Neste capítulo, procura ilustrar-se, através da

experiência transformadora do personagem principal, os modos distintos como cada qual, arte e suicídio, lidam com o impossível, o vazio e a morte. É a partir da leitura da experiência transformadora vivida pelo protagonista - uma experiência de aproximação ao limite do impossível, ou seja, à morte - que se dá uma mudança na sua atitude: do confronto com a morte surge o elogio à vida, à vontade de viver. A leitura que fazemos do epílogo do filme, onde revemos o protagonista junto da equipa de filmagem durante a tarefa da criação, sem saber se este deu o salto da impossibilidade ou não, sugere a potencialidade da arte se confrontar com os limites e deles renascer, em vida. A arte é entendida como jogo da aproximação ao impossível e é precisamente por se tratar de uma aproximação que recomeça, que continua a extrair novos inícios e novas possibilidades.

Assim, o terceiro capítulo, *O Mito de Sísifo: obstinação e arte*, surge para responder a essa dificuldade, a dificuldade imposta por esse jogo. Em primeiro lugar apresenta-se a perspectiva filosófica de Camus acerca do suicídio e do sentido para a vida, perspectiva que se pode anunciar numa frase: é precisamente por não ter sentido que a vida vale a pena. Da constatação do absurdo, da falta de sentido da existência, Camus extrai três consequências que definem o homem absurdo. Podemos encontrar as características do homem absurdo na figura de Sísifo, e é nesse sentido que se avança para uma leitura comparada do mito com a criação artística. Estabelece-se uma relação entre a figura de Sísifo e o artista: ambos se dedicam a tarefas aparentemente inúteis, tarefas que não terminam, que estão sempre inacabadas e que implicam esforço, obstinação e resistência. Esse pode ser o caminho para extrair novas possibilidades de ver e viver o mundo e a criação, e, nesse sentido, negar o suicídio.

Por fim, na parte II é documentado o projecto artístico que se articula com o estudo teórico na seguinte perspectiva: é no modo de fazer que se encontra a relação entre os dois mundos - o da prática e o da teoria ou reflexão. A ressonância da teoria na prática existe, evidentemente, pois a primeira reflecte sobre o processo da segunda. As temáticas abordadas no estudo teórico não são propriedade nem da teoria nem da

prática: são parte da vida. A relação entre o projecto artístico e o estudo teórico tem que ver, pois, com um estado de espírito que me define e com uma série de inquietações que me assaltam o pensamento. Assim, ainda que o trabalho artístico não seja — e não possa ser nunca — uma ilustração de ideias abstractas convocadas no estudo teórico, é natural que no trabalho artístico se possam encontrar ressonâncias do meu pensamento. Tal como as questões que me ocupam são questões sem resposta, entendo que o trabalho artístico se caracteriza do mesmo modo: não há nada a explicar, não há tradução imagética possível. É uma linguagem própria que parte desse abismo fértil para o pensamento e para a criação; uma linguagem que convoca o desconhecido.

PREÂMBULO

arte e suicídio

«Ninguém pode dar-lhe conselhos ou ajudá-lo, ninguém. Há um único meio. Entre dentro de si. Procure o motivo que o faz escrever; examine se ele tem raízes até ao lugar mais fundo do seu coração, confesse a si mesmo se viria a morrer no caso de escrever lhe ser vedado.»¹

Entre o criador e a obra parece existir algo *anterior*. Trata-se de uma necessidade vital, algo que, embora vá para além das necessidades fisiológicas que garantem a sobrevivência, é indispensável à vida humana. Desta noção de imprescindibilidade face à criação artística, depreendo que o artista é alguém para quem a sobrevivência apenas não basta; é preciso algo mais. Se se cria por assalto de uma imperiosa necessidade, pergunto-me pelo seu porquê, procuro o que lhe dá origem.

Indagar o mais íntimo e essencial do ser e da vida - o *vital* - convida-me a pensar acerca da existência, *do como, do porquê, e, especialmente, do para quê da existência?* Vida e morte - *o que é estar vivo? O que é a morte? Que precipícios são estes? Que mistério é este que se pressente?*

Os vários problemas de fundo evocados nestas questões, e a procura da resposta à questão de saber porque se é impelido a criar, foram magistralmente colocados pelo poeta António Pina:

¹ Rainer-Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, p. 20.

«O Tempo é o que medeia entre esses precipícios. E é natural que o Homem, perante o precipício, se interrogue. Fundamentalmente, aquilo que nos leva a escrever poesia é aquilo que leva o Homem a tentar construir grandes sistemas filosóficos, religiões. Todas as religiões começam com uma cosmogonia. No fim de contas, é aquela questão essencial que as crianças se perguntam mal têm consciência de si, aquilo que os nossos filhos nos perguntam: de onde é que eu vim? para onde se vai quando se morre? De onde vimos, para onde vamos: são as perguntas fundamentais. A filosofia, as religiões, a literatura, a arte, todas essas actividades correspondem a essa inquietação fundamental do Homem perante esses abismos negros e desconhecidos. Perante o Vazio.»²

Esta sede insaciável de saber pela origem e pelo desaparecimento da vida, que por momentos nos ilude na procura da *verdade*, resulta numa impossibilidade, e nada nos revela a não ser um incomensurável mistério. Deste mistério adivinha-se um vazio sem fundo onde a razão e as certezas perdem o sentido e que nos paralisa num feixe de emoções contraditórias: se, por um lado, aquele saber suscita medo e impotência, o vazio provoca um mal-estar, uma angústia, que nos faz questionar se queremos assumir um papel na tragédia da vida; por outro lado, o mistério é algo que sempre nos escapa, e que, por isso mesmo, nunca deixa de nos fascinar.

Por outras palavras, a partir desse mistério, desse vazio, irrompe uma força tremenda e bipolar: a insuportável frustração (destruição/violência) e o espaço das eternas construções (criação/amor). O confronto com esse mistério, que pode muito bem ser uma *dádiva*..., também nos oferece o travo amargo de uma angústia desesperada e impotente. Consumido pela sua fragilidade face à impossibilidade de desvendar o *mistério*, e face à evidência da morte, o ser, quebrado e seduzido pela força da (auto)destruição, pode ser conduzido a desistir absolutamente do confronto com esse

² Manuel António Pina, *Dito em voz alta*, pp. 41 e 42.

mistério. Ou seja, se em face desta força bipolar se apresenta a possibilidade de criação, por outro lado, levanta-se o problema do suicídio.

Este é o problema sobre o qual reflectirei na presente investigação, pois encontro no suicídio, simultaneamente, o que há de mais distante e de mais próximo do gesto criador.

A criação artística parece partilhar com o suicídio a mesma origem - uma profunda relação com o imenso mistério que ao vazio nos expõe. No entanto, o modo como se define a relação em cada um dos casos marca a sua oposição. Talvez a principal diferença entre o suicídio e o acto criador seja a disposição do último ao constante confronto com o *imenso esquecimento* que o vazio nos sugere. Enquanto na arte temos o homem a contemplar-se em face do abismo, no suicídio temos o homem a anular-se nesse mesmo abismo. Deste modo o problema dos possíveis caminhos contraditórios a percorrer em face do mistério apresenta-se como pano de fundo desta investigação.

Perante este impasse - o que fazer da vida, do vazio da vida? -, a negação absoluta da vida, ou seja, o suicídio, apresenta-se como tentativa de solução que opta por não percorrer o caminho, desistindo da vida. No entanto, sem censurar o suicídio, reconheço apenas, *nesse regresso à imortalidade*, a ilusão de procurar uma solução para a vida e para morte - como se a vida, ou a morte, fosse um problema. Uma ilusão, pois, de certo modo, ninguém morre, e só existe, para os vivos, a vida. Conhecemos a morte - em vida - pela morte do outro; é uma experiência que nos é alheia até e no derradeiro momento em que a consciência se esvai. Esta impossibilidade de viver a morte em vida é claramente expressa nas palavras de Virgílio Ferreira:

«A vida consente-te que a penses enquanto vives. E é também só então que podes pensar na morte. Porque a vida vive-se e pensa-se. Mas a morte não se pensa e apenas se *morre*. Se queres portanto pensá-la, apressa-te enquanto

estás vivo. Porque na hora exacta, tu és a tua morte, sem o espaço necessário para a não seres e poderes então pensá-la.»³

Encarar o suicídio como graça de mergulhar no vazio - de voltar para o “lugar” de onde viemos - é, para mim, uma fantasia do ser-vivo, e por isso, tanto quanto se pode saber, é uma fantasia que só existe em vida. Bataille refere esta incompatibilidade salientando a extrema dificuldade humana de enfrentar o inconcebível:

«(...) Queremos aceder ao *além* sem dar o passo, mantendo-nos ajuizadamente *aquém*. Não podemos conceber, nada podemos imaginar, a não ser nos limites da nossa vida, para além dos quais nos parece que tudo se apaga. Para lá da morte começa o inconcebível, que normalmente não temos coragem de enfrentar. Este inconcebível é, contudo, expressão da nossa impotência. Sabemos que a morte não apaga nada, que deixa intacta a totalidade do ser (...). Não aceitamos os limites desse ser que em nós morre. Por qualquer preço, queremos transpor esses limites mas, ao mesmo tempo que os queremos exceder, queremos mantê-los.»⁴

Os limites que este mistério nos impõe jamais serão superados, apenas nos podemos aproximar. Em vida, resta-nos o limite do possível, resta-nos a aproximação, e, nessa aproximação, *morrer* para voltar a nascer.

«A angústia parece constituir a humanidade. Não apenas a angústia, mas a angústia superada, o ultrapassar da angústia. A vida é na sua essência um excesso, é a prodigalidade da vida. Interminavelmente esgota as suas forças e recursos, e interminavelmente destrói o que cria. Neste movimento, a

³ Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível* - I, p.352.

⁴ Georges Bataille, *O Erotismo*, p.124.

multidão dos seres vivos é passiva. Numa posição extrema, contudo, desejamos resolutamente o que faz perigar a nossa vida.»⁵

O suicídio nada soluciona: vive-se com a angústia até à morte, sem nunca a ultrapassar - mesmo que seja para voltar a vivê-la e voltar a ultrapassá-la, incansavelmente. Na negação do suicídio afirmo a minha posição defendendo que em face deste mistério reside a possibilidade, para mim, muito mais fascinante: aceitar a vida e nela *morrer* sucessivamente, vivendo no *infinito-possível*.

A arte, actuando enquanto aproximação possível ao impossível, e no diálogo entre as forças opostas - a da criação e a da destruição -, em contrapartida ao suicídio que expressa vontade de domesticar, de se apropriar do impossível, a arte mantém uma relação distinta com o impossível, com o mistério: compreende que é indomesticável e inalcançável. É no aceitar o vazio, e mais ainda no criar a partir desse vazio, descartando as certezas e vivendo no *infinito-possível*, que o fazer artístico, enquanto construção das mil e uma narrativas que vão beber ao vazio inesgotável, coincide com a aceitação da condição humana. A arte procura manter viva a relação com o mistério; o suicídio anular - sem sucesso - a sua fatalidade.

Este viver na vertigem do abismo, esta atracção pelo confronto com o mistério, é, no fundo, uma enorme vontade de vida. Esta relação com o mistério mantém presente a consciência da morte, e neste sentido, no gesto de contemplar a condição de finitude da existência humana, dá-se importância à vida. Reconhecer o mistério como algo que se manterá para sempre oculto implica o saber do mistério como algo alcançável apenas enquanto mistério. Assim, a arte não actua nem como consolo nem como ilusão de o dominar ou desvendar. Dito de outro modo, a arte não procura nem suprimir ou apoderar-se do mistério, nem seguir a via do esquecimento como via para a felicidade; antes assume que, para ir nessa direcção, é urgente que se aceite, em primeiro lugar, o mistério na sua imensidão.

⁵ *Ibidem*, p. 75.

Admitir o sofrimento como algo indispensável para que se viva inteiramente, bem como conquistar a proeza de se libertar de certezas, conviver com a ambiguidade e com o desconhecido, compreender que o caminho é longo, tumultuoso e que leva ao desconhecido, mas, ainda assim, querer percorrê-lo. É precisamente a aceitação do mistério enquanto tal que motiva e mantém acesa a sua chama (a vontade de entrar em contacto ele), que faz da arte um impulso positivo e nesse sentido uma contraposição ao suicídio.

O rumo desta investigação será o de aclarar a possibilidade da arte como contraposição ao suicídio à luz de duas obras sensíveis ao problema em questão: o filme *O Sabor da Cereja*, de Abbas Kiarostami, e o ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus.

O projecto artístico articula-se com este problema apenas na medida em que ele é em si mesmo um impulso positivo de criação, não pretendendo ser uma tradução ou ilustração destas ideias; estas ideias — que orientam a investigação escrita — são sobre o porquê e o como da criação, não tendo de ser forçosamente o tema em si da obra artística. Para tal, escolhemos as obras já referidas de Kiarostami e de Camus, as quais abordam, no âmbito da arte e do pensamento filosófico, o problema central do suicídio.

O SABOR DA CEREJA

o encanto de existir

«Tal como as grandes obras, os sentimentos profundos significam sempre mais do que aquilo que têm a consciência de dizer.»⁶

Neste capítulo procurarei mostrar os pontos comuns e divergentes entre o gesto criador (arte) e o gesto destruidor (suicídio); salientar o modo distinto como cada qual lida com o impossível, o vazio e a morte. O objectivo deste capítulo é o de tentar esclarecer *onde* é que o gesto criador e o gesto destruidor se *tocam* e se separam.

A reflexão sobre esta questão será desenvolvida a partir da leitura do filme *O Sabor da Cereja*, de Abbas Kiarostami, que aborda explicitamente o problema do suicídio. Deste modo, começarei por fazer uma sinopse do filme para enquadrar a minha leitura.

⁶ Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p.23.

Breve Sinopse

Em *O Sabor da Cereja*, Abbas Kiarostami leva-nos numa imensa viagem pelos arredores de Teerão, uma viagem que conta a história de um homem, Senhor Badii, decidido a pôr fim à sua vida procurando alguém que o ajude a cumprir esse objectivo. Badii quer ser sepultado debaixo de uma cerejeira pois aspira a um retorno à Natureza.

Nesta procura por alguém que o compreenda e ajude, é-nos revelada a situação social e política do Médio Oriente vivida na época da realização do filme. Estamos perante problemas distintos mas que estão intrinsecamente ligados: os de agora - *finalismos que a sobrevivência implica*⁷ - e os de sempre - o sentido da existência.

Badii apresenta a sua proposta a três potenciais candidatos, em que cada um representa uma idade e um pensamento distintos: o primeiro é um jovem militar (curdo) - símbolo da juventude e da inocência - e que, uma vez confrontado com a proposta, foge assustado; o segundo, um estudante de teologia (afegão) que, embora compreenda a situação e a perspectiva de Badii, recusa a proposta pois actua de acordo com os mandamentos da religião - neste caso, o Corão; o terceiro passageiro, Senhor Bagheri (turco), é um homem mais velho que, ainda que tente primeiramente mudar a perspectiva de Badii, acaba por aceitar a proposta. Este diálogo é o mais marcante do filme: Bagheri conta-lhe a sua experiência de vida e o modo como foi salvo pelas amoras.

Os motivos que levaram Badii à ideia de suicídio não nos são revelados. Assim, o filme não se dedica ao drama específico de um homem em particular, antes nos coloca em abstracto — embora saibamos onde, como e quando ele o pretende concretizar — perante o problema do suicídio.

⁷ Maria Filomena Molder (2016). *Não te esqueças de viver*. Consultado em: <https://vimeo.com/154872999>

Pleno de lentidão e silêncio, o filme é pautado por momentos de introspecção em que estamos a sós com Badii, e por momentos de comunicação entre Badii e “os candidatos”, oscilando essencialmente entre dois cenários: a intimidade do interior do carro e a abertura da paisagem dos arredores de Teerão. Existe uma harmonia entre a paisagem outonal, seca e deserta, e o percurso, que é sempre o mesmo - à excepção do último passeio em que Bagheri, o terceiro e último passageiro, lhe indica um caminho alternativo, mais bonito - tentando alterar o estado de espírito de Badii: a desistência da vida.

O filme termina com um minuto de escuridão ao som da chuva, em que somos confrontados com a não-existência, com o vazio, antes do epílogo⁸: uma viagem atrás das câmaras onde vemos a equipa de filmagem, *o homem/o actor* que representa Senhor Badii, os soldados a descansar debaixo das árvores, e a paisagem primaveril, agora verde e cheia de flores, ao som do trompete de Louis Armstrong.

Tal como os motivos para o suicídio de Senhor Badii que não nos são revelados, também o desenlace do drama do personagem permanece oculto. Kiarostami, através desta ambiguidade, deixa em aberto a possibilidade de meditação sobre a vida e a morte.

⁸ É importante saber que este “epílogo” resulta de um acaso. Além de não nos revelar nem os motivos de Badii, nem o desenlace do drama do personagem, fazendo de *O Sabor da Cereja* uma obra extremamente ambígua onde o espectador é convidado a participar, Kiarostami também aceita o acaso como parte construtiva e participante na criação de uma obra de arte. Kiarostami conta-nos numa entrevista que a película respeitante à cena final foi danificada - o que estava planeado seria uma cena filmada no mesmo local, onde veríamos o carro de Badii a percorrer as colinas, mas sem a diferença plástica da mudança de câmara e sem a presença da equipa de filmagem. Face a este imprevisto, Kiarostami viu-se perante o dilema de criar um novo final ou esperar um ano inteiro para obter a mesma paisagem. Optou por completar o filme com as filmagens de uma câmara digital de um dos membros da equipa. Ao aceitar o acaso e trazendo um outro olhar para o filme, Kiarostami mostra-nos como todo o filme, bem como toda a experiência, pode ser ficcionada. Pois como o cineasta nos diz: “O cinema não nos informa apenas acerca de um único mundo, mas de vários. Não nos fala de uma realidade, mas, sim, de infinitas realidades.” (Neva Cerantola e Simona Fina (org.), *Abbas Kiarostami*, p. 114)

Leitura

*Uma vez que ignoras o que te reserva o dia de amanhã,
procura ser feliz, hoje.
Toma uma ânfora de vinho, senta-te ao luar e bebe,
lembrando-te que, talvez amanhã, a lua te procurará em vão.*⁹

Omar Khayyam, poeta persa dos séculos XI e XII, é uma das principais referências de Kiarostami. Na poesia de Khayyam, o momento presente e os “pequenos prazeres” - o vinho, a sensualidade, a natureza, a amizade - surgem como fonte de alegria. No entanto, este elogio aos prazeres terrenos não exclui o sofrimento e o desespero que a consciência da morte nos inflige; é, aliás, a partir dela - da consciência da efemeridade - que se pode valorizar a vida. Kiarostami encontra na poesia de Omar Khayyam um olhar que reconhece que é do confronto com a morte que surge surpreendentemente a possibilidade de exaltar o encanto da vida.

“A singularidade, a inteligência e a sensualidade das suas poesias, escritas de modo tão preciso e conciso. Os seus versos lembram-nos continuamente a presença da morte e a necessidade de conviver melhor com esta ideia, não para sermos pessimistas, mas para tomarmos consciência da natureza do homem e para melhor prestarmos homenagem à vida.”¹⁰

Tal como a poesia de Khayyam, precisa e concisa, também no cinema de Kiarostami, em particular no filme *O Sabor da Cereja*, ecoa uma simplicidade e um modo de fazer minimal que toca profundamente o essencial da vida. *O Sabor da Cereja*, mantendo acesa a consciência da morte, não o faz de modo pessimista, isto é, coloca-nos perante a morte num gesto de elogio à vida.

⁹ Omar Khayyam, *Rubiyat*, p. 20.

¹⁰ Abbas Kiarostami citado em Neva Cerantola e Simona Fina (org.), *Abbas Kiarostami*, p.88.

Todavia, é do saber que estamos entre esses dois precipícios — do nascimento e da morte (nas palavras de Manuel António Pina) — que se abre um vazio em nós. Par a par: o sentimento de vazio e a consciência de impotência face ao tempo, ao tempo que nos acontece, à morte, conduzem-nos à não-existência, ou seja, a algo impossível de exprimir - uma impossibilidade.

Há um momento significativo do filme, entre toda a sequência do filme e o epílogo, em que Kiarostami nos confronta com a não-existência, expondo-nos a um minuto de tela negra ante a qual somos remetidos para nós mesmos. Este é um momento em que se propicia um encontro connosco, com o nosso eu interior - semelhante ao encontro necessário para a criação -, um retorno a nós próprios para nos descobrirmos perdidos no nada.

“Queria deixar registada a consciência da morte (...) Esta ideia impõe-se quando o ecrã fica preto, quando a lua desaparece por detrás das nuvens e todas as luzes se apagam. Apercebemo-nos de que já não há mais nada, que a vida — como o cinema — provém da luz e, ao mesmo tempo, que o cinema e a vida são uma coisa só. (...) [E]ra preciso que este preto se prolongasse de modo a que o público pudesse confrontar-se com esta “não-existência” que, na minha opinião, remete directamente para a morte.”¹¹

Nesse encontro, em que o eu se dissolve *no silêncio*, revela-se o mais profundo, essencial e comum entre os homens: a sempiterna solidão. Em *O Sabor da Cereja*, esse fundo comum a todos os homens está sempre presente. O cinema, ao isolar cada espectador no seu lugar, convoca *de per si* este espaço de encontro consigo mesmo; essa experiência é enfatizada por Kiarostami ao abandonar-nos, sós entre todos, na total

¹¹ *Ibidem*, p.89.

escuridão da cena “pré-epílogo”, evidenciando a necessidade de uma certa obscuridade e separação para que se dê o encontro:

“No início imaginava que as luzes da sala de cinema se apagassem para que se pudessem ver melhor as imagens no ecrã. Observei com mais atenção os espectadores comodamente sentados nas suas cadeiras e constatei que havia uma razão muito mais importante: essa obscuridade permitia a cada espectador separar-se melhor dos outros e estar sozinho, estar simultaneamente entre os outros e separado deles.”¹²

*

Desse confronto com o mistério da (não)existência, a definição de contornos é uma impossibilidade. Quando perguntamos pelo desconhecido - pelas perguntas sem resposta, pelo vazio, pelo tempo, pela não-existência - revela-se um além-palavra tão vasto que só o silêncio pode abarcar. Faltam-nos palavras para o dizer, apenas o podemos sugerir. E, no limite, nenhuma palavra: inevitavelmente o silêncio; o silêncio opaco de um imenso segredo.

Esse silêncio, carregado de *sentido impossível* do vazio, é o *material* da arte. No acto criador existe uma vontade de *dizer* e *sentir* o mais profundo em nós, uma vontade de, de certo modo, relacionar-se com o vazio e convocar-lhe o silêncio:

«A poesia é criação, e criação com palavras, mas a criação poética consiste em dar forma num dizer a qualquer coisa que excede todo o dizer, em fazer *ver* num dizer o que, no ser, não é dizível.»¹³

¹² *Ibidem*, p.114.

¹³ Sousa Dias, *O que é poesia?*, p. 19.

Esse excesso - impossível de dizer - está presente em *O Sabor da Cereja*; o filme convoca essa estranheza, esse silêncio final no qual sentimos ter apreendido tudo e nada; envolve e devolve-nos o silêncio do mistério das *grandes questões*.

Embora seja impossível traduzir esse excesso que nos toca no filme, importa fazer uma leitura detalhada, não só da narrativa como do seu material sensível, com vista a tentar evidenciar em que medida é que o silêncio, a solidão, e a passagem do tempo, estão nele presentes, e para que, finalmente, se possa relacionar o filme com a temática e as questões centrais deste estudo.

A meu ver, um dos aspectos mais deslumbrantes na obra de Abbas Kiarostami é a aparente simplicidade quer dos temas tratados, quer dos meios usados. *O Sabor da Cereja* é um filme que, tal como a vida, começa e acaba de repente: começa e já estamos a acompanhar Badii dentro do carro na sua procura; acaba sem que fiquemos a saber se encontrou o que procurava. Podemos supor o que ele procura e o que ele encontra: é uma obra aberta que nos convida a participar, a imaginar.

O mistério do filme começa logo por se mostrar presente no nosso desconhecimento quer do objectivo quer dos motivos de Badii. O facto de Kiarostami não nos revelar imediatamente o objectivo da procura de Badii, abre espaço para múltiplas suposições que podem conduzir a um equívoco.

A dimensão política é evocada em vários aspectos do filme: desde logo por tratar o tema do suicídio, como pelo facto de se poder confundir, num primeiro momento, com outro grande interdito: a homossexualidade. *O Sabor da Cereja* convoca dois temas tabu, dois pecados no Irão: o suicídio e a homossexualidade, mostrando como a liberdade - de escolher morrer ou de escolher quem se ama - não existe naquela cultura. Não há liberdade de expressão, uma condição básica para o gesto criador; além de convocar estes dois tabus que revelam a falta de liberdade no Irão, em *O Sabor da Cereja* Kiarostami também denuncia a evidente desigualdade social manifesta na profunda

oposição entre o *status social* de Badii e todos aqueles homens que procuram trabalho numa espécie de mercado de negro. Assim, enquanto Badii se questiona “porquê a vida?”, eles lutam pela sobrevivência.

*

O filme passa-se nos arredores de Teerão: um lugar em construção, mas uma construção que aparenta estar abandonada. É um lugar suburbano: não estamos na cidade de Teerão, nem estamos longe o suficiente para que possamos esquecer a cidade. A vida, os interditos, os *finalismos da sobrevivência*, a “praça de escravos”, tudo isso está ali sempre presente, está sempre no horizonte de um lugar inóspito.

Estes arredores por onde passeamos o olhar são colinas, montanhas de curvas e contracurvas, num deserto de terra, pedra e pó. É este lugar árido e infértil que Badii escolhe para morrer. Todavia, muito contrariamente à ideia de deserto, onde não há vida, Badii aspira a ser plantado para renascer no corpo da cerejeira: quer encontrar vida mesmo no deserto!

Além de pensar sobre o lugar que Badii escolhe para morrer, importa também pensar sobre o dia que ele elege para o desenlace final.

Que dia é este? É um feriado, um dia de festa, ou seja, é um dia em que se suspende o trabalho - embora não para todos, pois o guarda está no seu posto. Como dia fora do calendário de trabalho, estamos num outro tempo: o *tempo sagrado* onde as manifestações rituais se celebram. Podemos pensar que Badii escolhe um feriado por ser um dia especial, um dia ritual que, independentemente do motivo específico, marca o calendário anual. Este gesto, de eleger um dia sagrado como dia do seu final, sublinha a dimensão ritualista do projecto de Badii:

«A viagem de Badii é uma viagem no vazio: ‘Tudo assume a aparência de um ritual, como se fosse uma peregrinação’ no contexto de ‘uma terra de

dimensões míticas na qual o homem é livre para reflectir sobre o sentido da sua existência.»¹⁴

Este *caminhar para a morte* está também visível no facto de o filme se desenrolar ao longo de um dia inteiro - um dia com princípio, meio e fim, tal como a vida - o que confere ao filme, como comenta Jonathan Rosenbaum, uma especial atenção à passagem do tempo.

«Poucos filmes estão mais atentos ao lado comovente da passagem do tempo e do lento declínio da luz do dia, de tal forma que os pormenores da vida de todos os dias repartidos por esse dia (...) vão-se tornando, cada vez mais, pequenos sinais e epifanias numa existência prestes a extinguir-se.»¹⁵

Além deste aspecto - o último dia da vida de Badii -, o tempo vai passando ao longo do filme: o nosso tempo. Inevitavelmente, no tempo em que o filme decorre, vamos envelhecendo, e neste avançar do tempo que nos acolhe, também os passageiros vão ficando mais velhos: o primeiro é um jovem, o segundo é um homem adulto e, por fim, o terceiro é um homem maduro. *O Sabor da Cereja* tem o tempo de uma vida.

Neste sentido, pode ser estabelecida uma relação entre a viagem de carro pelas colinas e uma outra viagem: a viagem interior de Badii.

A viagem interior é feita de silêncios - o silêncio interior como espaço para a introspecção. A sensação de silêncio que o filme nos transmite deve-se ao facto de não haver recurso a artifícios sonoros, pois o som está sempre presente. Os diálogos são intercalados por longos períodos onde somos entregues aos sons do ambiente - o cantar

¹⁴ Neste estudo, todas as traduções do inglês para o português são da responsabilidade da autora.
“Badii’s journey is a journey into the void: ‘Everything takes on the appearance of a ritual, as if this were a pilgrimage’ against the background of ‘a land of mythical dimensions where man’s existential search is free to take place’”, Mojed Famili citado em Alberto Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, p. 123.

¹⁵ Neva Cerantola e Simona Fina (org.), *Abbas Kiarostami*, p.267.

dos pássaros, o motor do carro em trabalho, as vozes dos trabalhadores ao longe -, que podemos sentir como silêncio por serem sons quotidianos que sempre nos acompanham... mas dos quais nos podemos abstrair e encontrar outro silêncio, esse mais profundo e interior.

Os intervalos silenciosos, por assim dizer, entre as conversas, conferem ao filme uma lentidão contemplativa. Mas, para além da contemplação, estas mesmas pausas dão espaço ao espectador para reflectir. Kiarostami leva-nos para dentro do filme e faz-nos acompanhar Badii na sua profunda meditação.

*

O contraste sonoro — diálogo/som ambiente — é acompanhado pela diferenciação dos “cenários”: o filme desenvolve-se essencialmente em dois planos: a intimidade do interior do carro que contrasta com a abertura da paisagem de horizontes sempre encobertos por sucessivas curvas.

No carro, somos colocados “frente-a-frente”, ora com o interlocutor, ora com o protagonista, Senhor Badii. Deste modo somos transportados para o filme, como se os personagens conversassem connosco, como se estivéssemos a sós com eles. No entanto, como não há uma troca de olhares frontal, pois os actores nunca fitam directamente a câmara, é mantida uma distância paradoxal: estamos simultaneamente dentro, a sós com o outro, e fora, assistindo a uma conversa entre terceiros que não vemos em simultâneo. Este movimento induz uma identificação com os personagens: ora ocupamos o lugar de Badii, ora ocupamos o lugar do passageiro. Jonathan Rosenbaum nota como esta decisão em não mostrar os passageiros em simultâneo sugere uma distância que nos transmite a ideia de solidão.

Esta estratégia de isolamento dos personagens, além de convocar o sentimento de solidão, também opera no sentido de tornar o carro o lugar onde o diálogo interior

acontece, ou seja, um lugar íntimo, um espaço protegido que nos coloca, de certo modo, num outro patamar onde se está simultaneamente *dentro e fora* do mundo. Acentuando esta ideia de simultaneidade *dentro-fora*, a janela do carro duplica o ecrã como se se tratasse de uma abertura panorâmica para o mundo e, deste modo, impõe uma separação, um distanciamento. Um gesto de pensar sobre si próprio, ou sobre o pensamento, que implica um afastamento que consubstancia o estar mais próximo do centro de si possível. Quem sabe estes sejam os diálogos interiores de Badii?

*

Em *O Sabor da Cereja*, Kiarostami joga com a oposição entre proximidade e afastamento, entre o visível e o invisível, entre o acessível e o inacessível.

Podemos sentir este jogo em vários momentos do filme: desde logo na dissociação entre o som e a imagem - tanto podemos perceber de onde vem o som e as vozes, como não. O som dissociado da imagem sugere uma voz misteriosa. Outros momentos em que Kiarostami recorre a esta sedução do oculto são, por exemplo, o facto de não nos permitir entrar no museu onde trabalha Bagheri, como também não nos permite também ver o interior do apartamento de Badii. Este jogo de aproximação e distância é ainda mais evidente no facto de nos podermos identificar com Badii (aproximação), embora nada saibamos sobre ele e os seus motivos (distância). Badii, como salienta Kiarostami “(...) continua a ser um permanente enigma para nós (...)”¹⁶.

A arte - neste jogo de aproximação e distância - nada revela, é um jogo de sombras, e é, em si mesma, misteriosa. Abbas Kiarostami não nos expõe os motivos de Badii para pôr fim à sua vida, tão-pouco torna evidente a concretização do seu objectivo; revelando apenas parte e deixando outro tanto oculto, *O Sabor da Cereja* incorpora em si o próprio mistério da vida onde nada se resolve.

¹⁶ “(...) continues to be a permanent enigma to us (...)”, Abbas Kiarostami citado em Alberto Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, p.124.

«Eu não acredito que um filme seja feito para ser compreendido. Compreendemos uma peça de música? Compreendemos uma pintura, ou o sentido preciso de um poema? É a ambiguidade que nos atrai para uma obra, não a compreensão do tema ou da história.»¹⁷

Deste modo, a arte deixa-nos em parte insatisfeitos, impondo-nos o confronto com o vazio.

«Uma obra de arte nunca nos diz, nunca nos «comunica», o que ela quer dizer, ou melhor, excede todo o querer-dizer e interpela-nos do fundo desse excesso, do que nela nos excede e do que ela nos faz sentir que, em nós, nos excede a nós (aquilo que não sabemos nem podemos saber, o mistério implícito de nós próprios, das coisas, da vida).»¹⁸

*

Esta simultaneidade *dentro-fora* que nos sugere proximidade e afastamento é algo que também está presente no caminho que percorremos ao longo do filme: um caminho que parece estar próximo do fim, mas cuja distância é infundável, já que sempre se repete. Este caminho — o de Badii e o nosso — é um caminho serpenteado, um caminho tumultuoso e cheio de dúvidas em que o carro aparece e desaparece entre as curvas.

Como Kiarostami comenta a propósito de uma fotografia sua: “(...) uma estrada que se estende em direcção a um lugar que não se vê, pode abrir-nos um mundo

¹⁷ “I don’t believe a film is to be understood. Do we understand a piece of music? Do we understand a painting, or the exact meaning of a poem? It’s ambiguity that attracts us to a work, not understanding the subject or the story.”, Abbas Kiarostami (10 on 10) citado em Babak Tabarraee, *Silence studies in the cinema and the case of Abbas Kiarostami*, p.97.

¹⁸ Sousa Dias, *Pre-Apocalypse Now*, p. 41.

desconhecido.”¹⁹; no entanto, embora em *O Sabor da Cereja* a estrada se estenda na direcção do desconhecido, esse desconhecido revela-se sempre como mais uma curva. Se, por um lado, faz valer a viagem enquanto viagem e não enquanto destino (tal como a vida), também pode suscitar um sentimento de prisão, de claustrofobia, de tédio. Esta previsibilidade de que depois de uma curva, surgirá outra semelhante, aparentemente sem novidade, evoca a rotina que nos atrofia, nos limita a criatividade com o seu apelo a uma repetição sem novidade. Parece ser isto o que Badii sente: prisioneiro na Terra de uma vida rotineira que não conduz a nada.

“A encenação “circular” fazia parte da estrutura simbólica. Girar à volta significa literalmente não ir a lado nenhum. Estar em movimento para nada. Sem que isso faça algum sentido. É preciso ir de um ponto a outro para avançar realmente. Este percurso remete por isso para a ideia de imobilidade. E aquele que não evolui, que não cresce, que não faz progressos, está doente, e, por fim, condenado a morrer.”²⁰

*

Badii, com o seu projecto suicida, aparentemente sem interesse pela vida, revela ser um personagem complexo e cheio de ambiguidades com comportamentos incompatíveis com a vontade de morrer - nomeadamente a recusa da omelete que lhe é oferecida por receio acerca do colesterol, ou a preocupação e cuidado exagerados ao subir por umas escadas que não lhe parecem seguras. Outro momento em que podemos sentir a ambiguidade e hesitação de Badii é quando observa, com olhar perdido, um bando de pássaros negros, gesto que tanto pode ser interpretado como a ânsia de uma liberdade sem limites (desejo de morte) ou simplesmente como o pavor de vir a ser ele próprio o alimento daqueles pássaros (medo da morte).

¹⁹ Neva Cerantola e Simona Fina (org.), *Abbas Kiarostami*, p. 22.

²⁰ Neva Cerantola e Simona Fina (org.), *Abbas Kiarostami*, p. 89.

Nos seus receios pelo bem da sua sobrevivência, bem como em todo o seu gesto programado e dependente de uma testemunha, leio o seu profundo medo da morte. Embora Badii alegue querer morrer, ele não aceita completamente a morte: tem medo de morrer, ou seja, ele quer viver. Na minha visão, por ter medo da morte, Badii quer apoderar-se - em vida - da experiência da sua própria morte. Badii não aceita a morte, não aceita o inconcebível, teme o impossível e por isso deseja dominá-lo.

Perante o mistério, pode incorrer-se na tentativa de o querer desvendar. Nessa ambição em desvendá-lo, na sua obsessão pelo controlo e pelo poder, o homem propõe-se tentar dominar ou anular o impossível. Badii tem medo de morrer. No entanto, quer experimentar a morte: ele mantém a ilusão de ser possível fazer da morte uma experiência. Badii quer viver o impossível.

Em síntese, numa primeira leitura, entendo que Badii, que quer ter todas as certezas, que quer ter tudo controlado, não aceita o mistério na sua totalidade. Este desejo de dominar ou anular o impossível nega o espaço onde o homem pode ser verdadeiramente humano (o único espaço possível): o espaço do desconhecido, o espaço da imaginação e da eterna reconstrução dos seres.

*

Todavia, existem duas cenas decisivas em que Kiarostami cria situações de grande ambiguidade, que podem, a meu ver, ser interpretadas como alegorias de morte: dois momentos em que Badii antecipa a sua morte.

O primeiro momento de espanto que parece iniciar uma reviravolta no pensamento dá-se quando Badii contempla o trabalho da pedreira, a partir do posto do guarda. Badii observa como a terra é despejada: e vê nisso uma alegoria do seu próprio funeral - a terra a ser atirada sobre o seu próprio corpo. Este é o primeiro momento em que sentimos uma antecipação da sua morte.

Num momento posterior do filme, esta alegoria da morte é acentuada numa experiência muito mais envolvente para Badii: ele contempla a sua sombra projectada na pedreira enquanto a terra é despejada: a sua sombra é engolida pela terra. Vemos como esta terra é depois conduzida a uma trituradora para ser reduzida a pó, e continuar a ciclicidade da matéria. Esta antecipação alegórica da sua morte constitui um prenúncio ainda mais significativo do seu enterro e portanto da sua própria redução ao último reduto material possível: o pó. Badii vê-se desaparecer.

Neste momento, o som ambiente (quase imperceptível de tão natural que nos acompanha ao longo do filme), contrasta com o som ríspido e infernal das máquinas de construção/destruição. Este som penetrante e agonizante parece corresponder ao estado de espírito de Badii, que se mostra profundamente perturbado, desorientado e derrotado. Ainda assim, mesmo no meio desses gritos maquinais Badii parece entregar-se à introspecção...

O que sentirá e pensará Badii nesse momento?

*

Na visão da sua sombra desaparecida por entre os destroços triturados, Badii *tocou* a morte sem nela se fundir, pois era só sombra. Este momento é determinante na leitura do filme pois pode ser interpretado como uma situação-limite, em que Badii se “vê” morto, isto é, “vê” a sua própria morte e se mostra profundamente derrotado. Badii chegou ao seu limite: aproximou-se o máximo possível da morte, ou seja, do impossível, e compreendeu a sua destruição como algo possível, como o limite-do-possível. Este momento é decisivo pois notamos uma mudança de atitude em Badii: ele já não deseja o impossível, sabe que o impossível é a sua derrota, a sua morte.

Por oposição ao suicídio, também a arte (se) joga na aproximação ao impossível, e não na tentativa de o conquistar. O impossível está sempre em *fuga*, está sempre um passo à nossa frente, é, sempre, inalcançável; e é por isso que o jogo continua: jogar o jogo é aceitar que ele não tem fim, que o único limite é o do limite-do-possível: das infinitas possibilidades do possível.

Aceitar o mistério (desconhecido/morte) - sem pretensões de o desvendar, antes sabendo que o máximo que podemos alcançar é o saber de um mistério como tal -, aceitar a nossa fragilidade, aceitar a incerteza e saber que no limite nada pode ser explicado, só há silêncio, é a aprendizagem fundamental para que se possa jogar este jogo sem fim.

*

Qual é o passo seguinte a este saber do “posso matar-me”, “poder morrer”?

Será realmente o suicídio?

É então, neste momento em que Badii está completamente desesperado, que surge, de repente e inicialmente sem rosto, uma voz que o vem chamar à vida. Uma voz, a voz de Bagheri, que é a voz de alguém que já esteve nesse limite do “poder-morrer” (que Badii acaba de experimentar). Podemos supor que o que Badii procura é alguém que lhe diga: *a vida vale a pena!* Badii procura outro - outro que o salve para a vida, *que o resgate* para uma nova vida, com um novo olhar.

Embora Badii encare a experiência da vida humana como uma viagem solitária e o ouçamos dizer: “(...) *não é porque não entendas, mas não podes sentir o que eu sinto. Podes sentir empatia, compreender, mostrar compaixão. Mas sentir o que eu sinto? Não*” (49’29), é evidente ao longo do filme que Badii não procura um corte com os outros. Aliás, procura precisamente o oposto: um vínculo, uma testemunha. Parece procurar alguém com quem possa partilhar a dor do suicídio em si, a dor do Homem, a

dor deste silêncio e desta solidão insuperáveis: Badii ainda não desistiu de comunicar. Ora, como recorda Virgílio Ferreira, solidão e isolamento são duas coisas distintas:

«... Assim a sua solidão, que persiste sempre talvez como *pano de fundo* em toda a comunicação, em toda a comunhão, não é «isolamento». Porque o isolamento implica um corte com os outros; a solidão implica apenas que toda a voz que a exprima não é puramente uma voz da rua, mas uma voz que ressoa no silêncio final, uma voz que fala do mais fundo de si, que está certa entre os homens como em face do homem só...»²¹

É essa *voz que fala do mais fundo de si* que encontra em Bagheri: neste momento a viagem deixa de ser solitária e a solidão passa a ser entendida de outro modo:

«Solidão, como eu a entendo, não designa estatuto de miséria mas secreta soberania, nem profunda incomunicabilidade mas conhecimento mais ou menos obscuro de uma singularidade intocável.»²²

*

O que lhe diz este outro?

Diz-lhe precisamente que é necessário que se aceite a vida e o seu mistério, que se aceite o limite-do-possível, e, conseqüentemente, aprender que é possível a transformação das angústias em algo vivo e novo, e, desse modo, ultrapassarmo-nos a nós próprio. E, essencialmente, que o mundo é como nós o queremos ver, e que, conseqüentemente, cabe-nos a nós a possibilidade e a responsabilidade de o ver de outro modo, de o transformar em algo diferente:

²¹ Virgílio Ferreira, *Espaço do invisível* - I, p. 72.

²² Jean Genet, *O estúdio de Alberto Giacometti*, p. 35.

«Badgeri: Vou-lhe contar uma coisa que me aconteceu: logo depois de me casar, tínhamos todo o tipo de problemas, eu estava tão farto que me decidi a acabar com tudo.

Uma manhã, antes do amanhecer, pus uma corda no carro. Estava decidido, queria matar-me. Parti para Mianeh. Isto aconteceu em 1960. Cheguei à plantação de amoras e parei lá. Ainda estava escuro. Atirei a corda para a árvore, mas não se prendeu. Tentei novamente, e outra vez, mas sem sucesso. Então trepei à árvore e prendi a corda com firmeza. Senti qualquer coisa suave debaixo da minha mão. Amoras. Deliciosas amoras. Comi uma. Era suculenta, depois comi outra e outra. De repente notei o sol subir no cume da montanha. Que sol, que cenário, que paisagem! De repente, ouvi crianças a caminho da escola. Pararam para olhar para mim. Pediram-me que abanasse a árvore. As amoras caíram e elas comeram. Senti-me feliz. Depois colhi amoras para levar para casa. A minha mulher ainda estava a dormir. Quando ela acordou, também comeu amoras. E também ela as apreciou. Levantei-me para me matar e voltei para casa com amoras. Uma amora salvou-me a vida. Uma amora salvou-me a vida.

Badii: Comeu amoras, e também a sua mulher, e ficou tudo bem...

Badgeri: Não, não foi assim, mas eu mudei! Depois disso fiquei melhor mas porque eu mudei a minha perspectiva. E senti-me melhor.»²³

²³ “Badgeri: I’ll tell you something that happened to me: it was just after i got married we had all kinds of troubles, i was so fed up with it that i decided to end it all.

One morning, before dawn, i put a rope in my car. My mind was made up, i wanted to kill myself. I set off for Mianeh. This was in 1960. I reached the mulberry tree plantations, i stopped there. I was still dark. I threw the rope over a tree but it didn’t catch hold. I tried once, twice, but to no avail. So then i climbed the tree, and tied the rope on tight. Then i felt something soft under my hand. Mulberries. Deliciously sweet mulberries. I ate one. It was succulent, then a second and third. Suddenly, i noticed that the sun was rising over the mountaintop. What a sun, what scenery, what greenery! All of a sudden, i heard children heading off to school. They stopped to look at me. They asked me to shake the tree. The mulberries fell and they ate. I felt happy. Then i gathered some mulberries to take them home. My wife was still sleeping. When she woke up, she ate mulberries as well. And she enjoyed them too. I had left to kill myself and i came back with mulberries. A mulberry saved my life. A mulberry saved my life.

Badii: You ate mulberries, so did your wife and everything was fine...

Badgeri: no, it wasn’t like that, but i changed. Afterwards, i was better but i had in fact changed my mind. I felt better.” excerto de diálogo de *O Sabor da Cereja*, de Abbas Kiarostami (1:04:07 — 1:06:54). Tradução a partir da legendagem em inglês.

Até encontrar Bagheri, Badii não parece disposto a olhar o mundo com outros olhos; não estava disposto a mudar a sua perspectiva: vai sempre pelo mesmo caminho, anda sempre às voltas no mesmo - e, indo sempre pelo mesmo caminho, é como se não saísse do mesmo sítio, significando não querer abandonar o seu projecto de anulação da vida.

Bagheri, através do seu discurso e do convite para seguirem por um outro caminho - mais vivo, mais alegre - mostra a Badii como a sua recusa em mudar representa estagnação, e a estagnação é a morte. Através de uma argumentação simples mas incisiva, Bagheri mostra-lhe que a mudança e transformação são necessárias para continuar a viver.

É para este outro lado da vida - um lado *solar* que não deixa de ignorar a escuridão - que o Senhor Bagheri convida Badii a olhar, - tal como a poesia de Omar Khayyam - , sugerindo-lhe uma atitude diferente perante a vida, contando-lhe a sua própria história - como foi salvo pelas amoras - e perguntado-lhe se não quer, verdadeiramente, voltar a ver o pôr-do-sol (mostrando-lhe a novidade na repetição). Assim, o mundo pode ser deslumbrante!

A par da aceitação do mistério como algo inalcançável, está o espantar-se com o mundo, espantar-se com a sorte de existir, *de estar cá e poder jogar*. Esta ideia é fortemente assumida por Virgílio Ferreira:

«Entre uma infinidade de hipóteses de não teres nascido, saiu-te a sorte de teres nascido. Se te tivesse saído a «sorte grande», haveria gente que se admiraria de isso te ter acontecido. Tu mesmo dirias talvez que parecia um «sonho», que era inacreditável, que ainda não tinhas caído em ti do assombro. Mas essa sorte foi a de um número entre dezenas de milhares ou mesmo centenas. Mas teres nascido é ter-te saído a sorte entre biliões e biliões e biliões de hipóteses negativas. Saiu-te o número inscrito numa

areia do universo. Tens pois o privilégio incrível de veres o sol, as flores, os animais. De ouvires as aves e o vento. (...)»²⁴

Todavia, a decisão é de Badii. Bagheri apenas sugere, sem censurar e sem exercer qualquer tipo de pressão sobre a vontade individual de Badii — é este que tem de decidir o que fazer da sua vida: vivê-la ou abandoná-la! A decisão em contemplar o mistério e estar aberto ao espanto de existir exige de nós uma disponibilidade que depende da vontade individual. Trazer o espanto em si é a mensagem que nos oferece Rilke:

«Veja... é isso, portanto, o que alguém deverá ser capaz de fazer uma vez. Não esperar (como aconteceu até agora) que as coisas fortes e os bons dias nos transformem em alguma coisa assim, mas anteciparmo-nos a eles e já sê-la nós mesmos: é disso que devemos ser capazes uma vez.»²⁵

Vivendo deste modo e aceitando a visão do mundo e da vida que Bagheri propõe, os *louros* são os pequenos prazeres, as relações, a contemplação, onde também neles está inscrito o silencioso mistério que motiva o gesto criador.

*

Notamos que Badii não ficou indiferente ao discurso de Bagheri; depois de se separarem e de Bagheri ter aceite a proposta de ser o seu coveiro, Badii voltou para trás, extremamente ansioso, implorando a Bagheri que o chamasse três vezes, que lhe atirasse pedras e que o abanasse para se certificar de que estaria morto ou vivo... E, no segundo caso, que o ajudasse a subir.

²⁴ Vergílio Ferreira, *Pensar*, p. 138.

²⁵ Rainer-Maria Rilke, *Da natureza, da Arte e da Linguagem*, p. 49.

Depois deste encontro, Badii senta-se num banco e contempla o pôr-do-sol e observa crianças a correr em círculo - situações que podem sugerir a ideia de que a vida se repete, é cíclica, e que, no entanto, tem sempre encanto...

Quais são, afinal, as verdadeiras intenções de Badii?

Com efeito, não o vemos tomar os medicamentos - o método eleito para se suicidar. Uma vez chegado ao local escolhido, Badii fuma um cigarro, e contempla as luzes da cidade: a vida. Por fim deita-se na cova à luz do luar que contempla. Ouve-se um trovão, o ecrã escurece, Badii desaparece do nosso olhar, e chove.

Terá Badii ido àquele lugar para morrer? Ou estará ali à espera do outro - Bagheri - que o vem resgatar e trazer de novo à vida?

Esta é uma pergunta sem resposta. Todavia, a leitura que faço do filme permite-me arriscar uma hipótese interpretativa: Badii entra na cova, não para morrer, mas para, pelo contrário, poder renascer.

Quem sabe se Badii, enquanto contemplava aquele luar, faz um balanço de vida, admitindo que talvez faça sentido continuar a viver. Esse momento de profunda meditação pode ser talvez melhor compreendido se prestarmos atenção às seguintes palavras de Marcel Proust:

«Extinguiu-se o amor, tenho medo do sol do esquecimento; mas, serenas, um tanto pálidas, junto de mim e ao mesmo tempo longínquas e já vagas, eilas, como que iluminadas pelo luar, todas as minhas venturas passadas e todas as minhas penas já curadas, olhando-me em silêncio.»²⁶

*

²⁶ Marcel Proust, *Os prazeres e os dias*, p. 172.

Depois da *cena da separação*, na escuridão, depois de um trovão, ouvimos a chuva a regar a terra simbolizando a vida. Este epílogo, onde revemos Badii entre a equipa de filmagem durante a tarefa da criação, surge como uma celebração da vida, numa paisagem verde e primaveril, repleta de leveza, alegria e companheirismo, oposta ao ambiente inóspito do filme.

Da escuridão *renascemos* ouvindo os soldados a marchar, numa evocação das memórias felizes de Badii, e vemos os membros da equipa de filmagem a conversar, para em seguida sermos envolvidos pela música que irrompe como um elogio sensual à vida, um elogio que convive com a fatalidade da morte.

«Esta música, música fúnebre tocada sobre um cadáver, interessou-me por causa da sensualidade do trompete de Louis Armstrong, que, apesar de tudo, é particularmente alegre e optimista, o que expressa muito bem a ideia de vida que o filme tenta transmitir. Uma música que, neste sentido, penso ser muito próxima da poesia de Khayyam, onde a alegria finalmente emerge da tristeza. »²⁷

Revemos Badii tanto entre a equipa de filmagem, como, hipoteticamente, no seu carro a percorrer as colinas, sugerindo a ideia de que vida continua, sempre recomeçando, e, com ela, as infindáveis possibilidades de (re)criação.

*

²⁷ “This music, funeral music played over a dead body, interested me because of the sensuality of Louis Armstrong’s trumpet-playing, particularly cheerful and optimistic in spite of everything, which express very well that ideia of life that the film tries to convey. A piece of music that in this sense is I think very close to the poetry of Khayyam, where joy finally emerges from sorrow.” Alberto Elena, *The Cinema of Abbas Kiarostami*, p. 142.

O epílogo sugere a potencialidade da arte para confrontar os limites da existência — é deste jogo de aproximação ao impossível, onde nos confrontamos com o vazio, que surge a possibilidade de *renascer*.

«E é de um confronto entre esse absoluto, essa estranha *necessidade* de sermos, com tudo o que nos limita absurdamente e inexoravelmente a nossa condição humana que pode iniciar-se uma reconstrução da vida (...)»²⁸

«Tudo tem um tempo até ser dado à luz. Deixar perfazer-se no mais fundo de nós cada impressão e cada germe de um sentimento, no escuro, no indizível, no inconsciente, no inatingível pelo próprio entendimento, e esperar com a maior humildade e paciência a hora do nascer de uma nova claridade: só isso é viver na arte - na compreensão como na criação.»²⁹

A arte é uma contraposição ao suicídio, sim!, porque nos mantém no jogo, e no jogo surgem momentos - instantes - em que a luz do silêncio se desprende e nos envolve. E, logo, se furta. Mas não em vão, pois ficamos à espreita do próximo momento cintilante, ou seja, à espera de um *estado de graça*³⁰.

²⁸ Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível - I*, p. 152.

²⁹ Rainer-Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, p. 30.

³⁰ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* viva, p.109.

O MITO DE SÍSIFO

obstinação e arte

«(...) uma das coisas que aprendi é que se deve viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o próprio apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida.»³¹

Neste capítulo procurarei dar continuidade à linha reflexiva central desta investigação: aclarar a possibilidade da arte enquanto recusa do suicídio, ou seja, como elogio à vida, contudo, sem negar a morte. Assim, neste segundo momento será analisada outra obra que estabelece uma relação directa com a problemática em questão: o ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus.

Tal como *O Sabor da Cereja*, o *Mito de Sísifo* tem como tema central a morte. Todavia, ao contrário do que à primeira vista possa parecer, a obra de Camus não é uma obra pessimista. Muito pelo contrário, trata-se, como procurarei evidenciar, de um testemunho de amor à vida.

³¹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, p. 21.

Albert Camus: introdução às questões filosóficas principais

Camus inicia o seu ensaio afirmando que “Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio”³², e pondo em evidência que “(...) uma razão de viver é, ao mesmo tempo, uma excelente razão de morrer.”³³ Camus encontra um paralelo entre o suicídio e o gesto criativo: “Um gesto como este prepara-se, tal como acontece com uma grande obra, no silêncio do coração.”³⁴

Como sugerido no Preâmbulo, do desconhecido em nós, do vazio aberto pela consciência da morte e do tempo, emerge um poderoso e ambivalente impulso interior que gera tanto o gesto destruidor, o suicídio, como o gesto criador, a arte.

«O Vazio pode ser, ao mesmo tempo, o inferno mais estéril, o ninho da impossibilidade, e o único campo possível onde poderemos depositar uma forma, uma cor, uma palavra, um som, pouco mais.»³⁵

Que força é essa? Qual poderá ser a sua medida senão a do Tempo? Ao sentimento desperto em nós quanto tomamos consciência do tempo e da morte, Camus chama sentimento de absurdo. Queremos mais tempo para viver, todavia quanto mais avançamos, mais curto ele se faz. Camus começa por definir o assalto do absurdo pela “revolta da carne” face à potência do tempo:

«Um dia vem, no entanto, e o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, ao mesmo tempo situa-se em relação ao tempo. Toma aí o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma

³² Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 15.

³³ *Ibidem*, p. 16.

³⁴ *Ibidem*, p. 16.

³⁵ Rui Chafes, *Sob a Pele*, p. 53.

curva que confessa ter de percorrer. Pertence ao tempo, e reconhece nesse horror que o empolga o seu pior inimigo. Amanhã, ele desejava amanhã quando todo o seu ser lhe devia recusar. Essa revolta da carne é o absurdo.»³⁶

Camus define, portanto, o sentimento de absurdo como um revolta entre o homem e a sua experiência na terra (englobando a dimensão do tempo, e, conseqüentemente, a morte e o desconhecido). Perante a constatação da nossa impotência face ao tempo e o silêncio que nos é devolvido pelas questões fundamentais do homem - *de onde vim?, para onde vou?, qual é o sentido da existência?* -, Camus considera que a nossa razão é impotente para racionalizar o mundo, para dar resposta a essas questões. O absurdo é o divórcio estabelecido entre a nossa vontade de saber e a evidência do nosso não-saber.

“Uma só coisa: esta espessura e esta estranheza do mundo — é o absurdo.”³⁷ Nessa estranheza do mundo situa-se um limite que reside no nosso não-saber do porquê, do como e do para quê da existência. O único limite que conhecemos é a morte; e a morte representa o não-saber, o desconhecido, o impossível.

Sendo o absurdo o resultado do confronto entre ambos - homem e mundo/tempo -, ele deixa de existir assim que um dos elementos seja suprimido. Como tal, o absurdo não tem solução, não é possível suprimi-lo: existe apenas e só enquanto estivermos vivos. Assim, para Camus, a tentativa de suprimir o absurdo através do suicídio, levando-o connosco para a morte, consiste na esperança e na ilusão de que se pode continuar a viver para além da morte física.

Uma vez conscientes da morte e do absurdo, é impossível negar essa evidência. Contudo, essa certeza não afasta questões filosóficas essenciais: como lidar com a fatalidade do tempo que nos conduz a colocar questões como: existirá algum sentido

³⁶ Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 25.

³⁷ *Ibidem*, p. 25.

para a existência? O que acontece além da morte? O que há para além dos limites da nossa existência?

A vida, por si só e sem sentido e no esplendor do seu vazio, chega? Ou, por outras palavras ainda, o que fazer da desmedida liberdade de existir? Procurar a felicidade, evitar o sofrimento, esquivar-me à pergunta? Perante esta paixão acordada, a impotência face ao tempo, este não-saber, a consciência de que não há resposta para essas perguntas, de que os limites são intransponíveis, Camus questiona-se, mesmo assim, se a vida vale a pena ser vivida.³⁸

Assumida esta condição, que é a do não-saber, Camus diz-nos que “Viver sob este céu asfixiante ordena que fujamos ou que fiquemos. Trata-se de saber como se foge, no primeiro caso, e porque se fica, no segundo.”³⁹; é neste contexto que analisa o existencialismo, pensamento filosófico que ele conclui ser o *suicídio filosófico*.

O ponto de partida - o confronto com o absurdo e com os limites da existência e da razão - parece ser comum entre Camus e os existencialistas: ambos se deparam com a impotência da razão para encontrar um sentido para a existência.

Todavia, Camus encontra no pensamento existencialista uma reviravolta que nega a constatação inicial para encontrar refúgio numa certeza, mesmo que seja além dos limites da razão; nessa negação dos limites (possíveis) da razão, consiste o salto para o impossível. Trata-se de anular o constante questionamento do homem, aceitando, ou

³⁸ Afirmar que a vida não vale a pena ser vivida quando desprovida de valores transcendentais, ou seja, a *morte de Deus*, é uma questão inaugurada por Nietzsche. Essa afirmação significa a negação da vida que caracteriza o niilismo. “A valorização dos sentimentos negativos ou das paixões tristes é a mistificação na qual o niilismo funda ocupa o seu poder” (Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 32.). É preciso mais coragem para ser alegre do que para ser triste.

³⁹ *Ibidem*, p. 38.

criando, uma resposta absoluta para as questões fundamentais - questões que, na perspectiva de Camus, são abertas e sem resposta.

«Tomo a liberdade de chamar aqui o suicídio filosófico à atitude existencial. Mas isto não implica um juízo de valor. É uma maneira cómoda de designar o movimento pelo qual um pensamento se nega a si próprio, e tende a ultrapassar-se naquilo mesmo que faz a sua negação. A negação é, para os existenciais, o seu Deus. Este Deus não tem outro suporte que não seja exactamente a negação humana.»⁴⁰

Qual é a motivação para acreditar num Deus senão obter uma resposta para a nossa inquietação fundamental? Acreditar em algo como certo, absoluto, consentir nesta ilusão pode libertar-nos da ansiedade provocada pela incerteza da vida, mas ainda assim, trata-se de uma ilusão e de uma negação da sua própria condição, ou seja, da vida.

«Ora, para me cingir às filosofias existenciais, vejo que todas elas, sem excepção, me propõem a evasão. Por um raciocínio singular, partindo do absurdo sobre os escombros da razão, num universo fechado e limitado ao humano, divinizam o que os esmaga e acham razões para esperar naquilo que os despoja. Essa esperança forçada é em todos de essência religiosa.»⁴¹

De algum modo, Camus sugere que lhes falta coragem para viver com o absurdo, pois precisam de saber, precisam de uma certeza, não aceitando o não-saber e a incerteza que define a condição humana. Camus entende que todos eles⁴² acabam por cair - e criar - nos véus da ilusão e preferir o esquecimento ao confronto. “(...) [H]á várias maneiras

⁴⁰ *Ibidem*, p. 49.

⁴¹ *Ibidem*, p. 39.

⁴² Camus refere-se a filósofos como Karl Jaspers, Søren Kierkegaard, Léon Chestov, Edmund Husserl, Martin Heidegger e Max Scheler. Neste estudo não é possível desenvolver uma caracterização detalhada das contribuições de todos os filósofos que Camus referencia na sua abordagem ao existencialismo.

de alguém se suicidar, uma das quais é o dom total e o esquecimento de si próprio”⁴³. A tentativa de solucionar o absurdo, consentindo no esquecimento sugere que a vida, por si só, sem sentido, não vale a pena. Neste sentido - do esquecimento e da negação - , o pensamento existencialista coincide com o suicídio na medida em que confessa que a vida não vale a pena.

«Matar-se (...) é confessar. É confessar que se é ultrapassado pela vida e que não a compreendemos. (...) O suicídio é apenas a confissão de que a existência «não vale a pena». Viver, naturalmente nunca é fácil.»⁴⁴

Se perante a questão de se a vida, mesmo sem sentido, vale a pena ser vivida, os existencialistas respondem que não; Camus, pelo contrário, mantém-se fiel à evidência do absurdo, e responde que sim. Aliás, é precisamente por saber que a vida não tem sentido, e apoiado na sua visão sobre o carácter efêmero da vida, que decide vivê-la com a entrega e a intensidade que de outro modo não poderia.

Quer assumindo que não existe sentido para a vida, quer aceitando que se ele existe me é vedado conhecê-lo, no limite estará sempre o vazio, o não-saber. Esse sentido, se existir, é inacessível. A evidência que temos é a nossa vida e o nosso não-saber. “O absurdo é a razão lúcida que constata os seus limites.”⁴⁵ Deste modo, Camus aceita o mistério como tal, negando a extrapolação de respostas possíveis para além dos limites do conhecido.

«Não sei se este mundo tem um sentido que o ultrapassa. Mas sei que não conheço tal sentido e que, de momento, me é impossível conhecê-lo. Que significa, para mim, um significado fora da minha condição?»⁴⁶

⁴³ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 17.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 57.

Da constatação do absurdo, Camus extrai três consequências: a revolta, a liberdade e a paixão. “Pelo jogo da consciência, transformo em regra de vida o que era um convite à morte — e recuso o suicídio.”⁴⁷

A revolta é, para Camus, a única atitude filosófica possível perante o absurdo. Esta revolta consiste em não se conformar com a condição humana: viver todo o tempo com a ferida aberta. Pois é essa ferida aberta - a consciência do absurdo, da impotência face ao tempo e da nossa mortalidade - que “dá à vida o seu preço.”⁴⁸

«É a presença do constante do homem em si próprio. Não é aspiração, pois é sem esperança. Esta revolta não passa da certeza de um destino esmagador, mas sem a resignação que deveria acompanhá-la.»⁴⁹

“Sob a iluminação mortal desse destino, aparece a inutilidade.”⁵⁰. É desta inutilidade da nossa existência que advém a nossa liberdade: se se entende que não existe um ser superior e imortal a quem obedecer e agradecer a fim de garantir a liberdade eterna, então resta-nos a liberdade de acção (enquanto segunda consequência):

«Da liberdade só posso ter a concepção do prisioneiro ou do indivíduo moderno no seio do Estado. A única que eu conheço é a liberdade de espírito e de acção. Ora, se o absurdo aniquila todas as minhas possibilidades de liberdade eterna, dá-me, e exalta, pelo contrário, a minha liberdade de acção. Esta privação de esperanças e de futuro significa um aumento da disponibilidade do homem.»⁵¹

⁴⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 60.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

Essa revolta constante, que é a preservação da consciência do absurdo, e a liberdade real mas limitada que daí advém, faz exaltar a paixão pela vida, a entrega ao momento presente. A paixão é a terceira consequência:

«O presente é a sucessão dos presentes perante uma alma sempre consciente, é o ideal do homem absurdo. Nem sequer é a sua vocação, mas tão-só a terceira consequência do seu raciocínio. Originando-se numa consciência angustiada do inumano, a meditação sobre o absurdo regressa, no fim do seu itinerário, ao próprio seio das chamas apaixonadas da revolta humana.»⁵²

Camus dá-nos três exemplos para pensar o homem absurdo: Don Juan, o comediante e o conquistador. De cada um deles extrai traços que concordam com o que o pensamento absurdo propõe. O homem absurdo é consciente de que o *que vem depois da morte é fútil* e por isso decide-se a esgotar as possibilidades de vida, quer viver o mais possível. Camus vê em todos eles o exemplo perfeito dessa vontade de viver o mais possível.⁵³

De algum modo, podemos ver no condenado à morte esta entrega à vida que coincide com as três consequências que Camus extrai do absurdo: liberto de ilusões, ele sente-se revoltado com a sua condição, livre por saber que a sua vida é sem sentido e sem utilidade/finalidade, e apaixonado pela vida porque ela é a sua única opção. Do confronto com a morte surge a consciência da grandeza da vida.

«A disponibilidade divina do condenado à morte, diante do qual se abrem, numa certa madrugada, as portas da prisão, esse incrível desinteresse perante tudo, salvo a chama pura da vida, a morte e o absurdo, são aqui,

⁵² *Ibidem*, p. 68.

⁵³ Da sobreposição de amores de Don Juan e de vidas no comediante/actor, ambos sabem que podem viver vários destinos e sabem que são ele quem os cria. De destino em destino, *morrem para renascer* noutra vida (dentro da vida). Essa vontade de viver e essa constante procura por algo novo, provoca um multiplicar de experiências e a necessidade constante de se ultrapassar a si próprio. Nisto, Don Juan, o actor e o conquistador coincidem: todos se excedem a si próprios.

bem o sentimos, os princípios da única liberdade razoável: a que um coração humano pode sentir e viver.»⁵⁴

O condenado à morte - que, no limite, somos todos nós - pode ser comparado ao homem absurdo: aquele que *vive sem apelo*, sem um Deus ou um sistema que lhe garanta o sentido da sua existência, aquele que perdeu toda a esperança e que mantém viva, acesa e gritante a consciência da sua mortalidade e que, portanto, se entrega à vida.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 64.

«A acreditar em Homero, Sísifo era o mais ajuizado e o mais prudente dos mortais. No entanto, segundo outra tradição, tinha tendências para a profissão de bandido. Não vejo nisto a menor contradição. As opiniões diferem sobre os motivos que lhe valeram ser o trabalhador inútil dos infernos. Censura-se-lhe, de início, certa leviandade para com os deuses. Revelou os segredos deles. Egina, filha de Asopo, foi raptada por Júpiter. O pai espantou-se com esse desaparecimento e queixou-se dele a Sísifo. Este, que estava ao corrente do rapto, propôs a Asopo contar-lhe o que sabia, com a condição de ele dar água à cidadela de Corinto. Aos raios celestes, preferiu a benção da água. Por tal, foi castigado nos infernos. Homero conta-nos também que Sísifo havia acorrentado a Morte. Plutão não pôde suportar o espectáculo do seu império deserto e silencioso. Enviou o deus da guerra, que soltou a Morte das mãos do seu vencedor.

Diz-se ainda que, estando Sísifo quase a morrer, quis, imprudentemente, pôr à prova o amor de sua mulher. Ordenou-lhe que lançasse o seu corpo, sem sepultura, para o meio da praça pública. Sísifo encontrou-se nos infernos. E aí, irritado com uma obediência tão contrária ao amor humano, obteve de Plutão licença para voltar à terra e castigar a mulher. Mas, quando viu de novo o rosto deste mundo, sentiu inebriadamente a água e o Sol, as pedras quentes e o mar, não quis regressar à sombra infernal. Os chamamentos, as cóleras e os avisos de nada serviram. Ainda viveu muitos anos diante da curva do golfo, do mar resplandecente e dos sorrisos da terra. Foi necessário uma ordem dos deuses. Mercúrio veio pegar no audacioso pela gola e, roubando-o às alegrias, levou-o à força para os infernos, onde o seu rochedo já estava pronto.»⁵⁵

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 125 e 126.

«Os deuses tinham condenado Sísifo a empurrar sem descanso um rochedo até ao cume de uma montanha, de onde a pedra caía de novo, em consequência do seu peso. Tinham pensando, com alguma razão, que não há castigo mais terrível do que o trabalho inútil e sem esperança.»⁵⁶

Esse saber de que a sua vida é sem sentido, significa recusar os deuses. Como esclarece Camus, é partindo dessa revolta, no desafiar dos deuses, na recusa de tudo o que propõe a evasão ou sentido da vida fora da vida - que se pode valorizar a vida, por si só.

A condenação a uma vida absurda, sem sentido, pode ser comparada ao castigo que os deuses destinaram para Sísifo. Todavia, Camus sugere um outro modo de ler este mito: sugere que pensemos em Sísifo como um homem consciente da sua condição, que o comparemos ao homem absurdo. Pois também ele desafia os deuses, e assume ser responsável pelo seu destino; também ele se revolta e engana a morte; também ele é apaixonado pela terra; também ele é um conquistador que tem de se superar a si próprio e combater as suas fraquezas.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 125.

Relação entre o Mito de Sísifo e a arte: relações implícitas e explícitas

«Deixo Sísifo no sopé da montanha! Encontramos sempre o nosso fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e levanta os rochedos. Ele também julga que tudo está bem. Esse universo enfim, sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada estilhaço dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para atingir os píncaros basta para encher um coração de homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.»⁵⁷

Sabendo que Sísifo está condenado a uma existência desprovida de sentido, Camus diz-nos que é preciso ver Sísifo feliz. Mas como? De que maneira é possível imaginar alguém cujo *ser se emprega em nada terminar*⁵⁸, condenado a uma repetição cíclica e eterna, feliz?

Percebendo a novidade em cada repetição: aqui surge o potencial da criação artística como renascimento face a este ciclo interminável. A arte, pela possibilidade que dá de em cada repetição olhar para algo distinto, mergulhar em cada subida ou descida da montanha num universo diferente, e pela sua perseverança numa tarefa aparentemente inútil, multiplica a experiência do ciclo vida/morte e mostra que é possível encontrar prazer no sofrimento. No confronto com o absurdo/vazio, o artista tem diante de si um palco aberto a uma infinitude de possibilidades de construção; o seu trabalho, tal como o de Sísifo, nunca se dá por terminado, mas é precisamente nessa repetida procura que reside o sentido da existência do artista.

*

De algum modo Camus faz de Sísifo o exemplo metafórico das suas ideias contrárias ao suicídio (negação da vida). Faz dele o herói do elogio à vida. Aquele que quer viver mesmo sob a iluminação de um *destino esmagador*. Sísifo desafia os deuses pelo seu

⁵⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 126.

amor à terra - “Aos raios celestes, preferiu a benção da água.”⁵⁹; representa o homem obstinado e persistente na sua luta pela vida, consciente do custo a pagar pela possibilidade de ser, ele próprio, a construir o seu destino.

«O seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valeram-lhe esse suplício indizível, em que o seu ser se emprega em nada terminar. É o preço que é necessário pagar pelas paixões desta terra.»⁶⁰

Tal como o homem absurdo, Sísifo, na sua revolta contra os deuses, na sua paixão pela vida, no saber-se dono do seu destino, tem liberdade de acção. “Toda a alegria silenciosa de Sísifo aqui reside. O seu destino pertence-lhe. O seu rochedo é a sua coisa.”⁶¹ A sua vida é uma construção sua, tal como a obra de arte. Todavia, a vida e a obra são distintas: a obra é a recriação da vida.

«Nesse universo, a obra é então a única possibilidade de manter a consciência e fixar-lhe as aventuras. Criar é viver duas vezes. (...) Ao mesmo tempo, a verdade é que não tem mais alcance do que a criação contínua e inapreciável a que se entregam (...) Todos se esforçam por imitar, ensaiar a recriar a realidade que é a sua. Acabamos sempre por ter o rosto das nossas verdades. (...). A criação, é a grande imitação.»⁶²

Recriar a vida não é atribuir um sentido para a vida: importa manter presente a consciência do absurdo, da impossibilidade de atribuir um sentido à vida, e não pretender atribuir à arte esse lugar. A obra de arte nasce do vazio, e não pretende explicá-lo ou propor-lhe um significado.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 125.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 126.

⁶¹ *Ibidem*, p. 128.

⁶² *Ibidem*, pp. 99 e 100.

«Mas seria um erro querer ver aqui qualquer símbolo, e julgar que a obra de arte possa ser considerada, enfim, como um refúgio frente ao absurdo. Ela própria é um fenómeno absurdo e trata-se somente da sua descrição. Não oferece saída para o mal do espírito. É, pelo contrário, um dos sinais desse mal que o repercute em todo o pensamento de um homem. Mas, pela primeira vez, ela faz sair o espírito de si próprio e coloca-o em face de outrem, não para que ele aí se perca, mas para lhe apontar, com um dedo seguro, o caminho sem saída por onde todos vão.»⁶³

Sísifo tem um tarefa impossível de concluir, fazendo lembrar que o trabalho do artista também é uma tarefa sempre inacabada. A pedra cai sempre, ele recomeça sempre; tal como a tarefa do artista.

«...o contrário do conformismo ou da apatia: saber extrair possibilidades positivas de todas as contingências vividas, ter essa força ou essa relação mesmo com as piores circunstâncias, estar à altura dos acontecimentos de *uma* vida como única dignidade pessoal.» ⁶⁴

Repetidas vezes Sísifo troca as voltas à morte; morre para logo *renascer*. Mas este *renascer* não se faz sem ser por meio de uma tarefa que não se deixa terminar, que sempre recomeça, e que, por isso, dela se renasce: potencia, sempre, um novo início. Sísifo poderia ser comparado com Badii - aquele que tem a experiência-(im)possível da morte em vida, para dela renascer -, ou com o artista que joga na aproximação ao (im)possível. Neste sentido, a arte, como tarefa de aproximação ao limite do impossível, é também lugar para esse renascimento, para *viver duas vezes*.

⁶³ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁴ Sousa Dias, *Lógica do acontecimento - introdução à filosofia de Deleuze*, p. 191.

É precisamente do confronto com o impossível que surge o impulso para criar novos possíveis. Daí a irrupção de um irresistível impulso de recomeçar, de voltar a procurar a aproximação ao impossível.

«E todavia, o sermos «seres de horizontes» devia esclarecer-nos sobre todo o acontecer humano. É na própria procura, insatisfação perene, que se gera o impulso para o mais que nunca é. Concluir que nunca é, é particularmente difícil, não apenas porque uma vida em si mesma se decide e com os meios que lhe couberam se tem afinal de realizar - mas ainda porque, enquanto há algo a conquistar e caminho a percorrer e valores a explorar, afirma-se uma vitalidade ou por contraposição a inverosimilhança da morte.»⁶⁵

Assim, a arte vive da e na satisfação de uma insatisfação permanente. É essa insatisfação que motiva a que se persista na tarefa.

«Nesse esforço quotidiano onde a inteligência e a paixão se misturam e se transportam, o homem absurdo descobre uma disciplina que será o essencial das suas forças. A aplicação que é necessária, a teimosia e a clarividência identificam-se assim com a atitude conquistadora. Criar é, assim, dar uma força ao nosso destino.»⁶⁶

Manter-se numa tarefa que se sabe que estará sempre por acabar, pode parecer, tal como a tarefa de Sísifo, uma perda de tempo e uma profunda inutilidade. Pode compreender-se o inútil por oposição ao útil, ao utensílio, a tudo o que garante a sobrevivência. Neste sentido, podemos pensar o inútil como tudo o que se ergue contra, ou por algo mais, do que a mera sobrevivência. É precisamente esta inutilidade o que melhor define a

⁶⁵ Vergílio Ferreira, *Espaço do invisível* - I, p. 142.

⁶⁶ Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 120.

humanidade, que a separa definitivamente da animalidade e que procura fazer com que a vida seja mais do que sobrevivência, que ela valha a pena. Talvez seja este “inútil” o mais útil para a humanidade! Este pode ser o lugar da obra de arte.

«O homem reencontrará o sensível se, para lá das obras úteis, criar com o seu trabalho uma obra de arte.»⁶⁷

Nesta perspectiva, entende-se tanto a tarefa de Sísifo, como a do artista, como tudo menos um *esforço tido por estéril*. Antes, é no contacto com os nossos abismos, que podemos reconstituir a grandeza da Humanidade e fazer da nossa experiência algo mais profundo do que a mera sobrevivência. Mas, como é evidente, esse esforço não se faz sem perseverança e sem uma vontade indomável, ou seja, sem a obstinação que nos faz ser capazes de superar os nossos próprios obstáculos. Paciência e resistência são duas qualidades necessários para que se possa arriscar numa tarefa como a do Sísifo:

«De todas as escolas da paciência e da lucidez, a criação é a mais eficaz. É também o assombroso testemunho da única dignidade do homem: a revolta tenaz contra a sua condição, a perseverança num esforço tido por estéril. Exige um esforço quotidiano, o domínio de nós próprios, a apreciação exacta dos limites do verdadeiro, a medida e a força. Constitui uma ascese. Tudo isto «para nada», para repetir e espezinhar. Mas talvez que a grande obra de arte tenha menos importância em si própria do que na provação que exige de um homem, e na ocasião que ela lhe fornece de vencer os seus fantasmas e de se aproximar um pouco mais da sua realidade nua.»⁶⁸

E é precisamente dessa aparente inutilidade, da consciência de que a nossa experiência na terra é sem sentido mas que nos cabe a nós possibilidade de a construir, que reside a nossa liberdade (possível) e encanto pela vida.

⁶⁷ Georges Bataille, *O Nascimento da Arte*, p. 40.

⁶⁸ Albert Camus, *O Mito de Sísifo*, p. 119.

«... a atitude criadora, umas das que podem completar a existência absurda. A arte não pode ser melhor servida do que por pensamento negativo (...). Trabalhar e criar «para nada», esculpir na argila, saber que a nossa criação não tem futuro, ver a nossa obra destruída num dia, sendo consciente de que, profundamente, tal não tem mais importância do que construir para séculos e séculos, eis a difícil sagesa que o pensamento absurdo autoriza. Levar por diante essas duas tarefas, negar por um lado e exaltar por outro, é o caminho que se abre ao criador absurdo. Ele deve dar ao vazio as suas cores.»⁶⁹

Pois, para além de perseverança, esse esforço que se faz na procura de *se aproximar um pouco mais da sua realidade nua*, a tarefa do artista implica uma entrega muito particular. Essa entrega é a atenção ao momento presente, a entrega ao mundo. Vivendo atentos, apercebemo-nos de que a repetição é uma ilusão. Como recorda Deleuze a propósito de Nietzsche: “O Mesmo não volta, é o voltar apenas que é o Mesmo daquilo que devém”.⁷⁰ Repete-se a Primavera, mas é sempre uma Primavera nova. A possibilidade de ver novidade e beleza na repetição depende do nosso olhar, pois, como sugere Clarice Lispector, cabe-nos a nós a responsabilidade de *trazer o extraordinário* para a experiência:

«De algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. E que a ela cabia sofrer o dia ou ter prazer nele. Ela queria o prazer do extraordinário que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário.»⁷¹

⁶⁹ *Ibidem*, p. 118.

⁷⁰ Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 34.

⁷¹ Clarice Lispector, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, p. 97.

Neste sentido, aliada ao espanto e à atenção necessárias para se ver a novidade na repetição, está a disponibilidade para ver as coisas como se as víssemos pela primeira vez; recuperar o olhar que todos os dias se surpreende e renova e, assim, nunca parar de (re)criar o nosso mundo.

*

«Porque nada é mais oposto ao criador do que o carregador. Criar é aligeirar,
é descarregar a vida, inventar novas possibilidades de vida.»⁷²

Em jeito de conclusão, poderia assinalar-se que esta afirmação bastaria para contrariar a visão de uma total correspondência entre o artista e a figura de Sísifo. Todavia, aqui procura-se entender a figura de Sísifo a uma luz diferente que não simplesmente a do *carregador*. Camus incita-nos a outras leituras, a outras interpretações. Certamente que a figura de Sísifo e o artista não coincidem na totalidade - já que Sísifo não deixa nenhuma obra para a posteridade. Todavia, parecem haver pontos de contacto entre o mito e o processo criativo, e, neste sentido, a leitura do mito pode constituir um ponto de partida para pensar a criação artística.

Recordo que, no Preâmbulo, digo que o artista procura algo mais do que a mera sobrevivência. Numa primeira leitura pode parecer que Sísifo apenas luta pela sobrevivência; que representa a imagem da rotina e da sobrevivência, condenado a uma existência de tédio e de repetição, condenado a carregar o seu pesado fardo. Assim, seria uma contradição fazê-los coincidir totalmente. A leitura aqui proposta segue a sugestão de Camus em imaginar Sísifo feliz. Ora, seguindo essa leitura, certamente metafórica, ao imaginarmos Sísifo feliz, naturalmente que imaginamos alguém que luta por algo mais do que a sobrevivência. Mas, para imaginá-lo feliz, primeiro temos de tentar

⁷² Gilles Deleuze, *Nietzsche*, p. 20.

perceber o que é que na sua situação (condenação) pode fazer com que a vida valha a pena.

É neste sentido que podemos pensar que estabelecer uma relação entre a figura Sísifo e o artista é uma maneira de o imaginar feliz: imaginar Sísifo como alguém capaz de ver a novidade na repetição. O artista é capaz de, mesmo no meio da rotina atrofante, criar algo novo, e, assim, superar a rotina. Muitas vezes é precisamente o facto de haver rotina que pode gerar o impulso para criar algo novo. Criar rupturas, criar novas possibilidades. E surpreender-se.

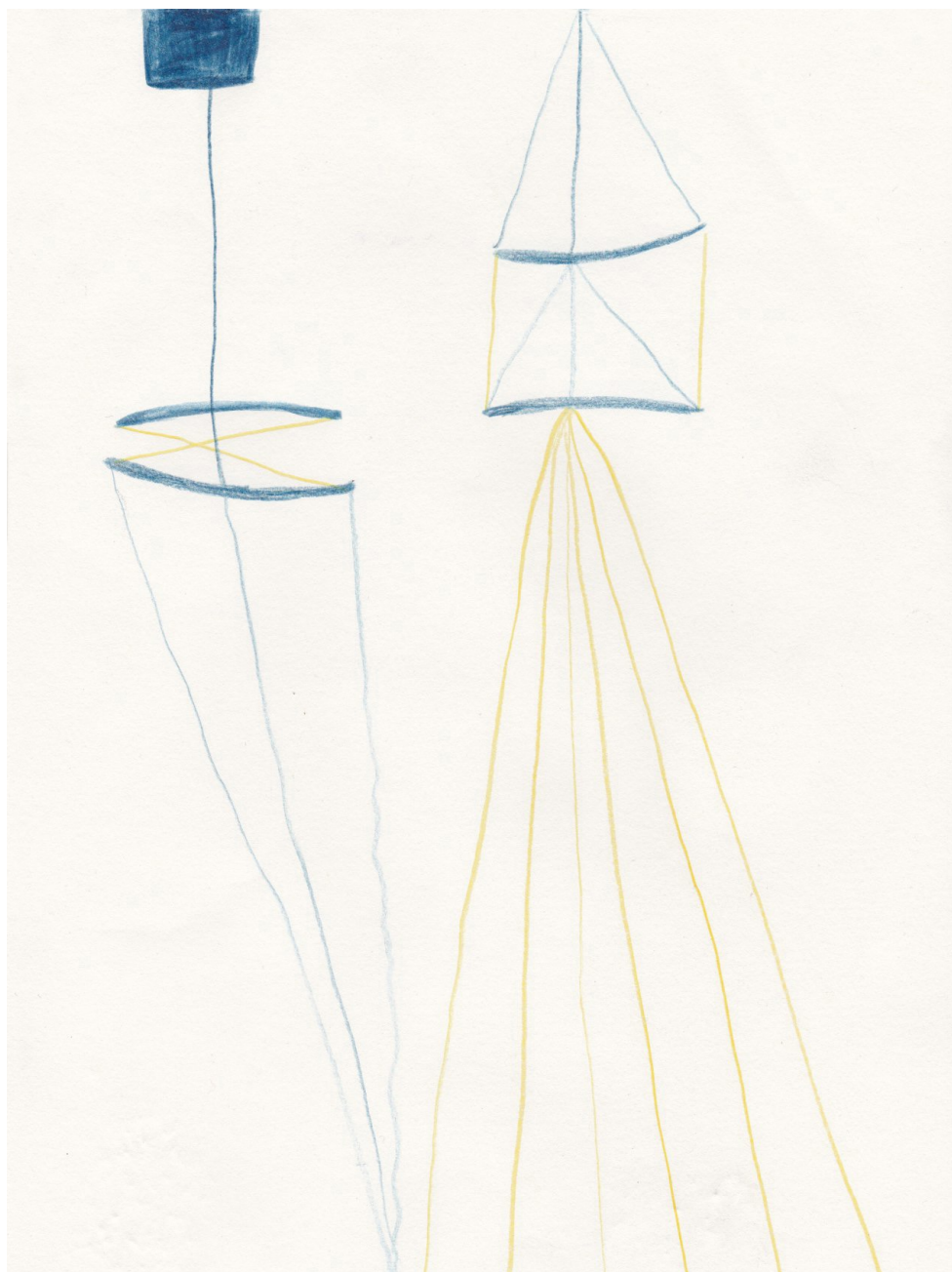
«O quotidiano contém em si o abuso do quotidiano: o quotidiano tem a tragédia do tédio da repetição. Mas não há escapatória: é que a grande realidade é fora de série, como um sonho nas entranhas do dia.»⁷³

Ora, se Sísifo é o exemplo metafórico da refutação que Camus faz do suicídio, e, se se pode estabelecer um diálogo entre o mito de Sísifo e a tarefa do artista, então a arte também é, ou pode ser, entendida como contraposição ao suicídio, pois também nela impera o recomeço e o renascimento.

⁷³ Clarice Lispector, *Um sopro de vida (Pulsações)*, p. 67.

II

PROJECTO ARTÍSTICO



Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 28,5 x 21,5 cm

O que procuro quando desenho?

Silêncio. Tento sê-lo o mais possível. O ruído é imenso e quase indestrutível... mas a memória da doçura de ter sido envolvida nesse silêncio não se apaga. Esse algo sem palavra, que se sente sem se poder traduzir, tanto pode aparecer-nos num rosto, numa obra de arte, numa maçã, numa sombra, num raio de luz. É aí que quero voltar, sempre. Mas, tal como quando estamos felizes e não nos apercebemos, também essa imersão parece acontecer na nossa ausência.

O que significa que aquilo que entendo como necessidade vital seja uma ausência de mim mesma? Quem desenha?

Às vezes a imersão é tão profunda que desapareço e outro me ocupa, e comanda, talvez. Quem? Esse outro sou eu, parece que sou o eu mais eu de todos. Mas o eu, no momento em que impera, é sempre eu e é sempre o imperador no seu tempo. Quem é quem? Sou desfeita em partículas. Umas negras, umas baças e outras cintilantes, doces e amargas. É um teatro de personalidades; no palco vou conhecendo os meus actores. O desenho é um portal para outro mundo, um mundo dentro deste e onde a minha ausência se faz sentir com tal agudeza que julgo ser o momento em que estou mais presente. É um paradoxo. Não sei dizer. Só sei que estou longe da realidade do quotidiano. E é fascinante o infinito número de mundos em que posso entrar. (Não há só um. Ou se calhar é sempre o mesmo; desdobramento. Como o eu, o outro e o quem.)

Quando o visito é como se esse lugar estivesse sempre no começo da história: é a partir do momento em que eu - o meu eu imperador - lá chego que tudo pode acontecer, que tudo se desenvolve e pode sempre continuar a desenvolver-se. Às vezes sinto que sou uma imperadora iludida e que o mundo onde entrei já estava construído...

Esses mundos só têm um limite, que é o da matéria, dentro deles todas as possibilidades.



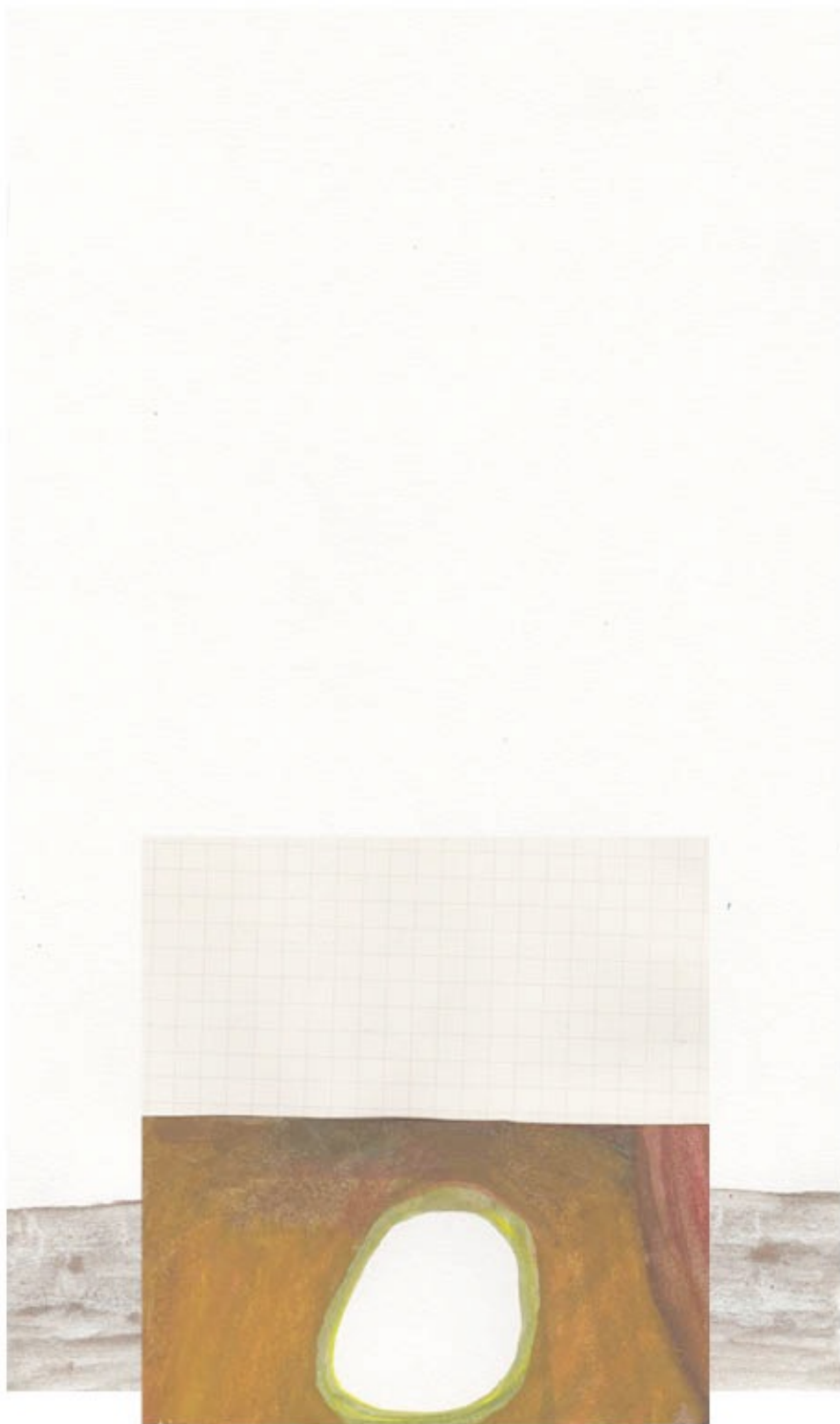
Sem título, 2017, técnica mista sobre papel, 9,5 x 7 cm

Dobro-me toda para dentro, sobre o meu corpo, passando a cabeça entre as pernas, e numa cambalhota que não se explica, desdobro-me para o outro lado, viro-me do avesso, para fora; estilhaços. Esse passo é introvertido, é encolhido, e por isso os desenhos são pequenos: têm a marca de um umbigo que é tímido. Se agora o ponto de partida é a cabeça entre as pernas, passando pelo umbigo, talvez um dia me solte dos desenhos e a cabeça venha para dentro pelas costas e a escala das coisas seja maior e mais larga. Esse momento da cambalhota é um instante. É ginástica dura; o atelier cansa.

Enquanto se dá a cambalhota, não se pensa em como se dá a cambalhota. Por exemplo, quando desenho, só sei o que vai surgir à medida que vou fazendo, não tomo decisões como “vou desenhar um pato”, pode nascer um pato ou outra coisa. Posso decidir primeiro, mas muitas vezes não é esse o caminho que escolho. Se há assunto ou se se trata uma situação, ela é difusa e secreta até para mim. Mas sensação há de certeza, e essa conheço. O limite é a matéria, o general é a sensação. Muitas vezes é ela que comanda e o eu-imperador limita-se a segui-la. Se calhar ela é que impera e eu sou só uma sensação...

O mundo em que entro tem as suas regras e as suas cores, mas o que me prende não é tanto conhecer o seu tema, o seu assunto, mas sim avançar dentro dele: construí-lo e desconstruí-lo. E esse avançar é fazer e refazer, recortar, colar, esconder, adicionar. Ausência e tensão.

Mete medo andar por aí a investigar, há muitos olhos loucos a felicitar-nos ou a ameaçar morder-nos. Se às vezes corro nos verdes prados, leve e alegre, outras, vou aos tropeções por zonas desertas e abandonadas. Não sei o que vou encontrar: mas a dificuldade, a dificuldade, a dificuldade e a alegria fazem parte.

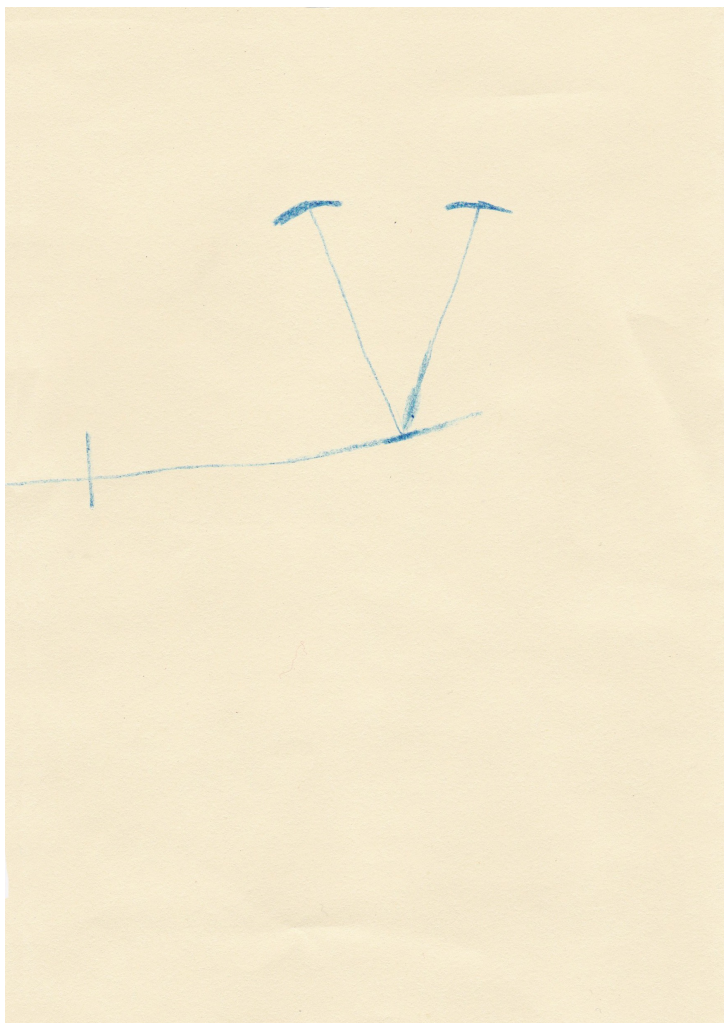


Sem título, 2018, técnica mista sobre papel, 28 x 16,5 cm

Tudo isto acontece num espaço (ou vários). Em todos eles existe a necessidade de estar só. O atelier é um espaço simultaneamente dentro e fora do mundo. O atelier é uma cápsula. Às vezes, se há gente, eu sou a cápsula.

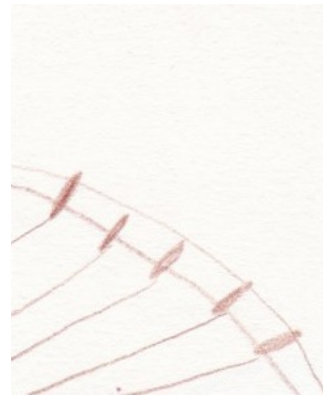
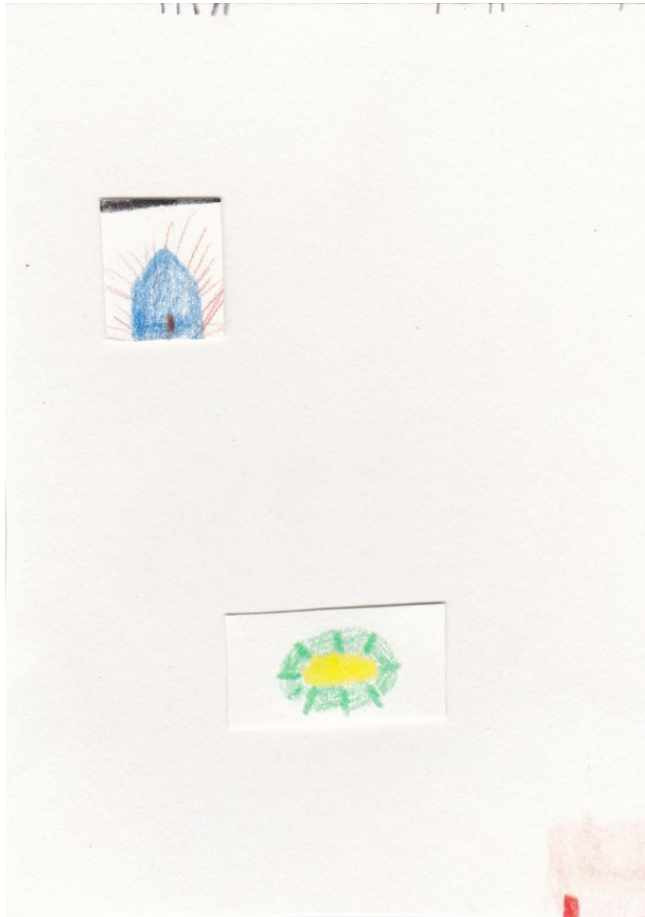


Sem título, 2017, aguarela sobre papel, 7 x 5 cm
Sem título, 2017, aguarela sobre papel, 13,5 x 16 cm



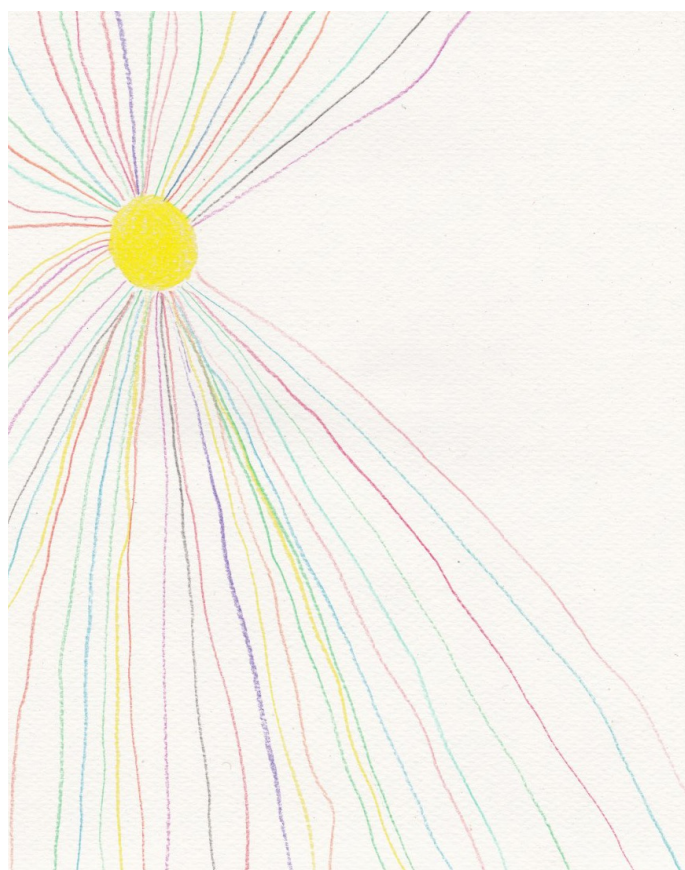
Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 21 x 15 cm

Sem título, 2017, guache sobre cartão, 13 x 9,5 cm



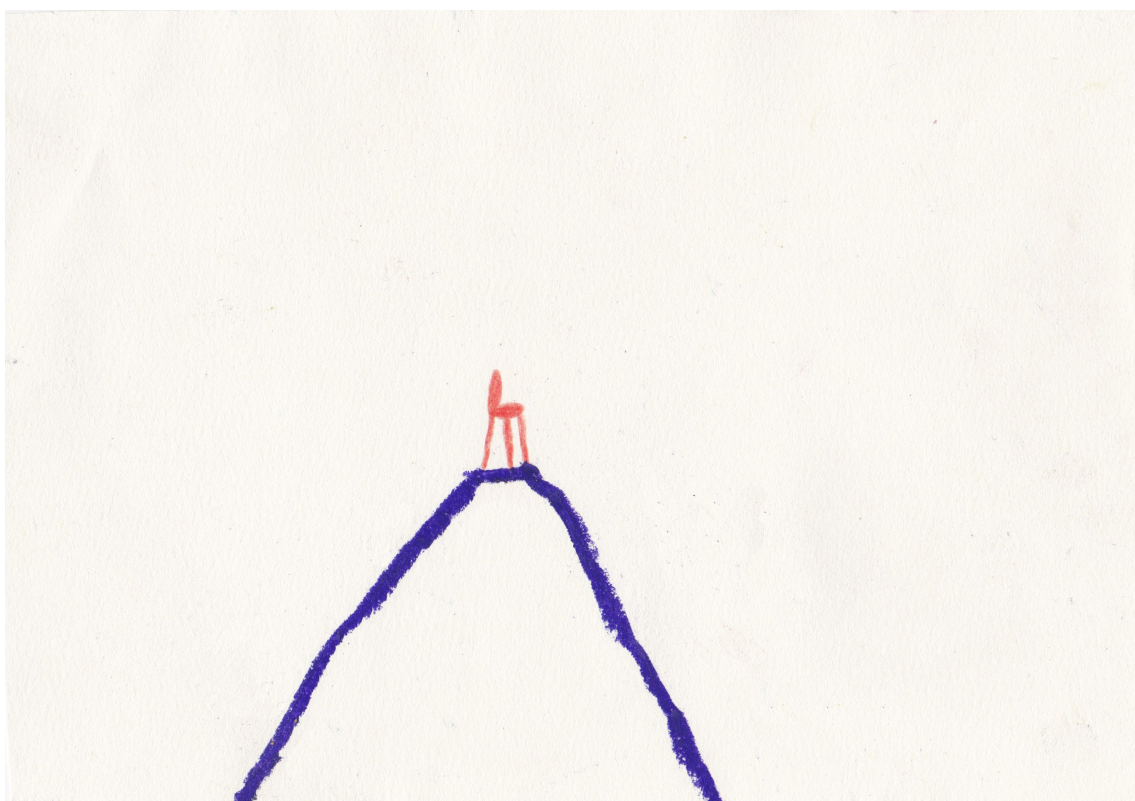
Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 14,5 x 10,5 cm

Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 5 x 4 cm



Sem título, 2017, guache sobre cartão, 13 x 9,5 cm

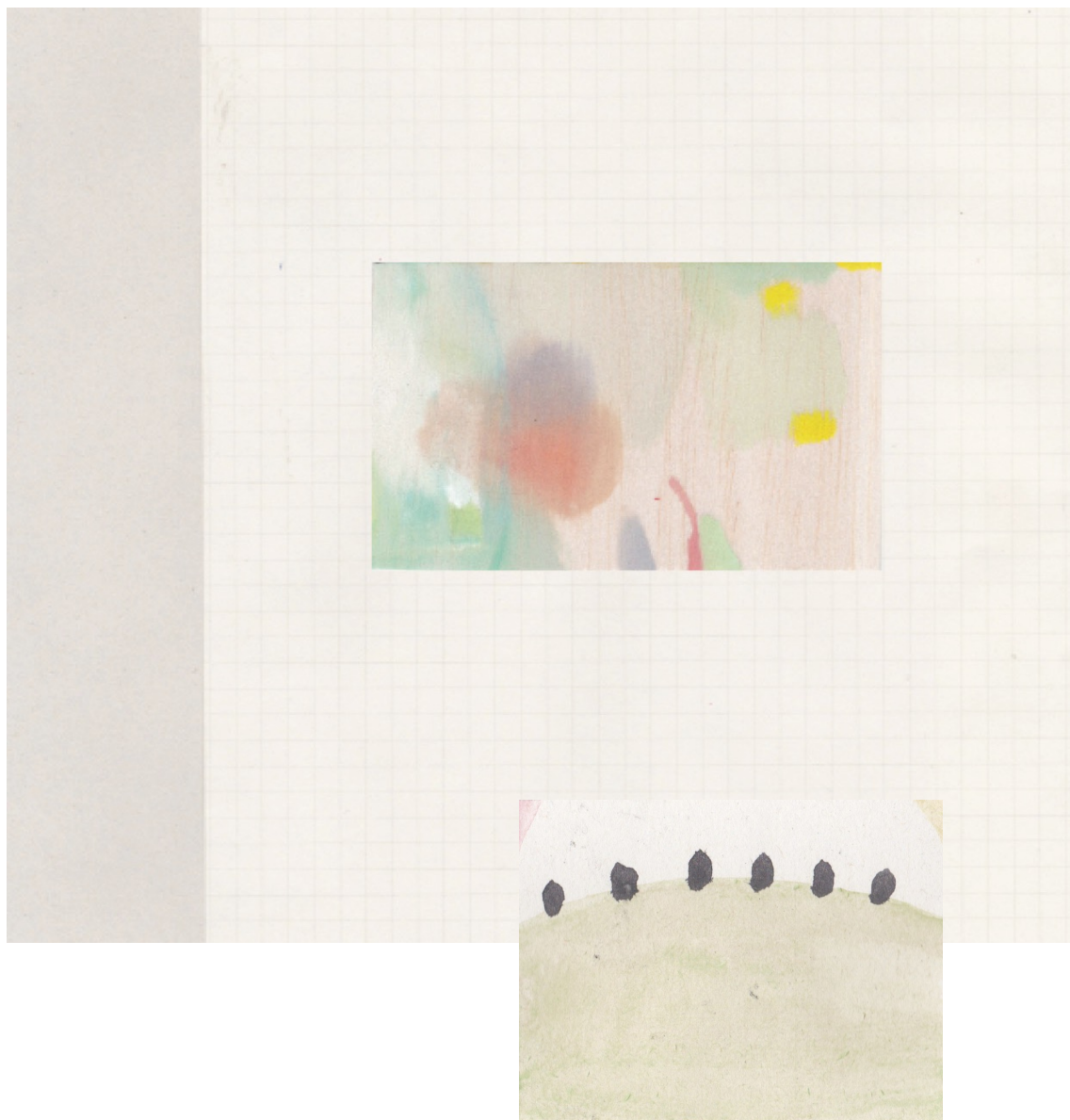
Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 19,5 x 14,5 cm



Sem título, 2016, carvão sobre papel, 65 x 50 cm
Sem título, 2017, técnica mista sobre papel, 15 x 21,5 cm

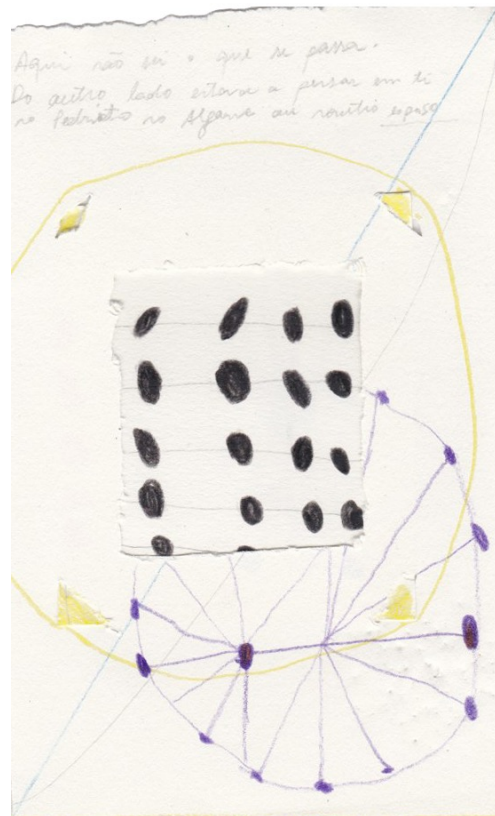
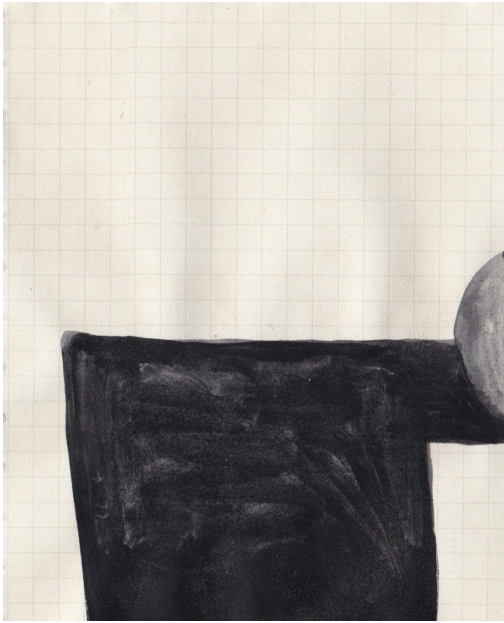


Sem título, 2017, guache sobre papel, 11 x 9 cm
 Sem título, 2017, guache sobre papel, 3,5 x 9 cm
 Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 10 x 14 cm



Sem título, 2018, guache sobre balsa sobre papel, 17 x 21 cm

Sem título, 2017, guache sobre papel, 5,3 x 6,8 cm



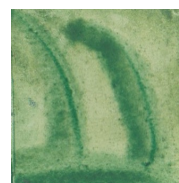
Sem título, 2017, guache sobre papel, 12,5 x 10 cm

Sem título, 2017, guache sobre cartão, 13 x 9,5 cm

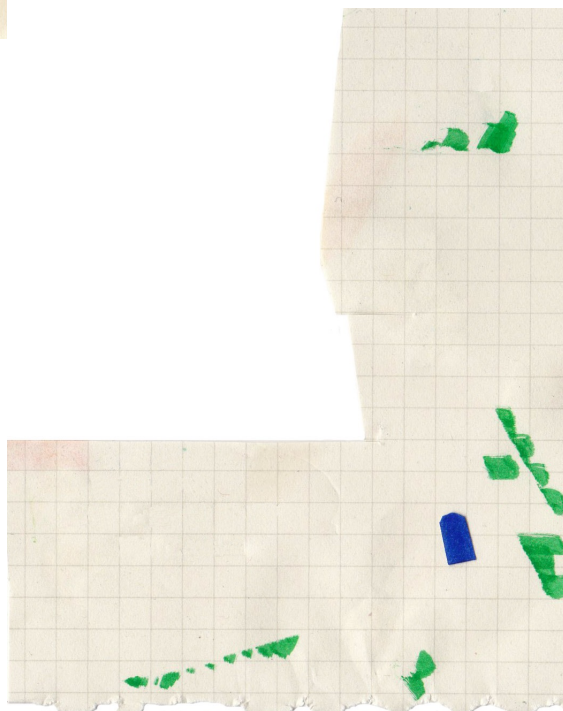
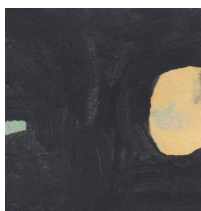
Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 15,5 x 9,8 cm



Sem título, 2016, carvão sobre papel, 42 x 57,5 cm
Sem título, 2017, lápis de cor sobre papel, 5,5 x 6,5 cm



Sem título, 2018, óleo sobre papel, 16 x 14.5 cm
 Sem título, 2018, técnica mista sobre papel, 25 x 18 cm
 Sem título, 2017, aguarela sobre cartão, 3 x 3 cm



Sem título, 2017, tinta da china sobre papel, 8 x 7 cm

Sem título, 2017, guache sobre cartão, 3 x 2 cm

Sem título, 2018, guache sobre papel, 4 x 3,5 cm

Sem título, 2018, marcadores sobre papel, 11 x 9 cm

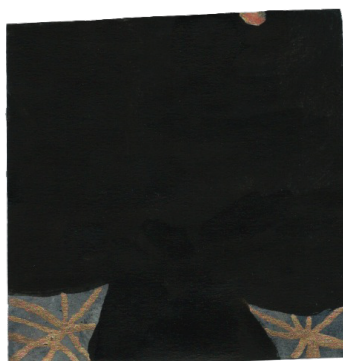
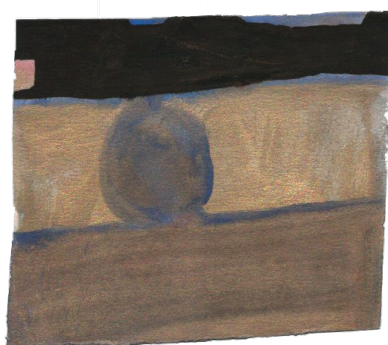
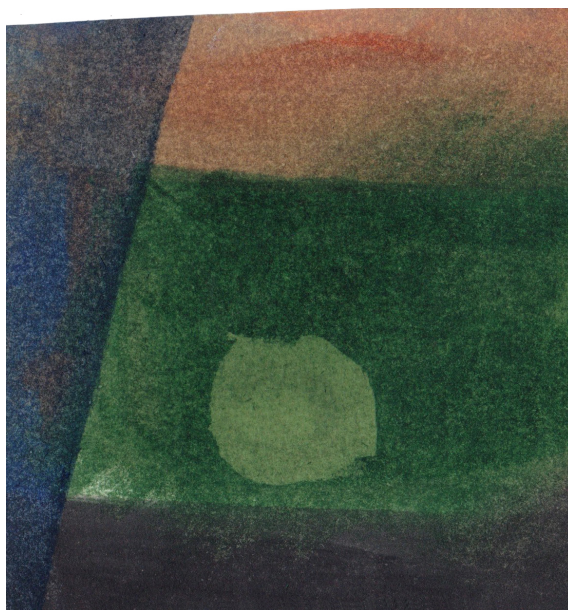


Sem título, 2018, guache sobre papel, 13 x 9 cm

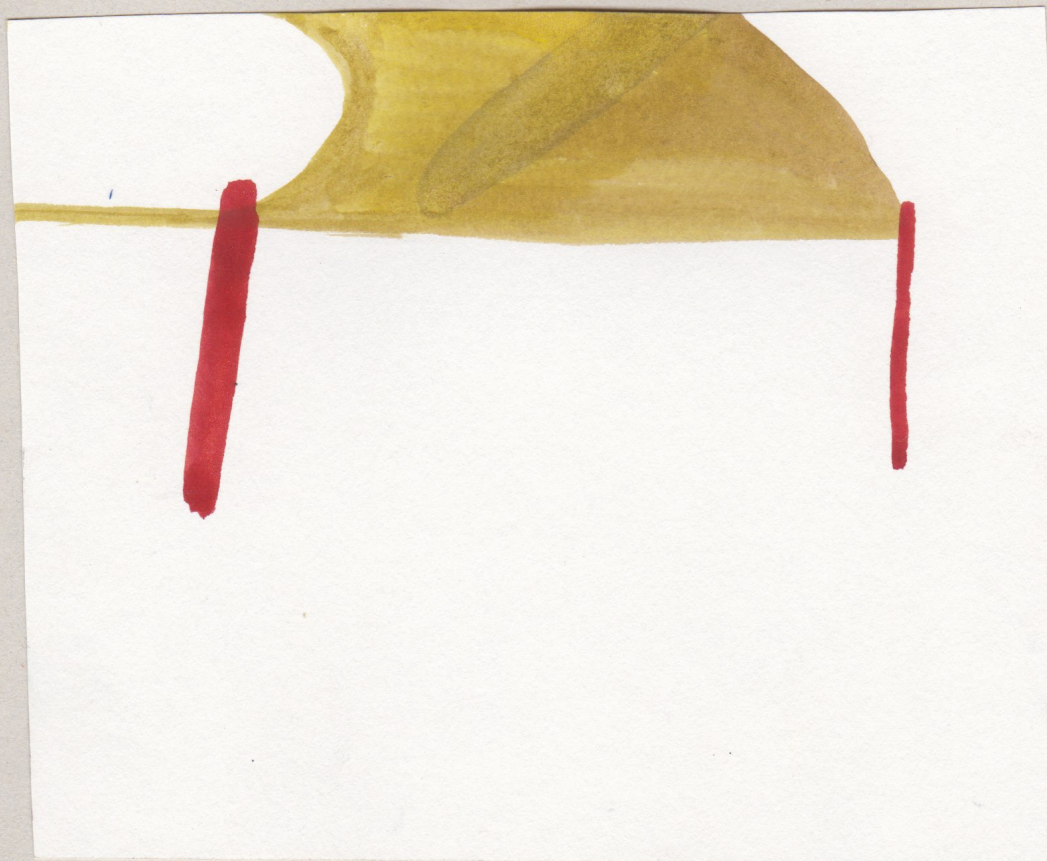


Sem título, 2017, guache sobre cartão, 13 x 9,5 cm

Sem título, 2017, guache sobre cartão, 13 x 9,5 cm



Sem título, 2018, óleo sobre papel, 10,5 x 10,5 cm
 Sem título, 2017, técnica mista sobre papel, 11 x 12,5 cm
 Sem título, 2017, técnica mista sobre papel, 12 x 11,5 cm



Sem título, 2018, guache sobre papel, 28 x 21 cm

BIBLIOGRAFIA

BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo* (João Bénard da Costa, Trad.). Lisboa: Edições Antígona.

BATAILLE, Georges (2015). *O Nascimento da Arte* (Aníbal Fernandes, Trad.). Lisboa: Sistema Solar.

CAMUS, Albert (2013). *O Mito de Sísifo* (Urbano Tavares Rodrigues, Trad.). Lisboa: Editora Livros do Brasil.

CERANTOLA, Neva e FINA, Simona (org.) (2004). *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema.

CHAFES, Rui (2015). *Sob a Pele*. Cidade: Atelier-Museu Júlio Pomar / Sistema Solar, Crl (Documenta).

DELEUZE, Gilles (2014). *Nietzsche* (Alberto Campos, Trad.). Lisboa: Edições 70.

DIAS, Sousa (2014). *O que é poesia?* Lisboa: Sistema Solar / Documenta.

DIAS, Sousa (2016). *Pre-Apocalypse Now*. Lisboa: Sistema Solar / Documenta.

DIAS, Sousa (2012). *Lógica do acontecimento: introdução à filosofia de Deleuze*. Lisboa: Sistema Solar / Documenta.

ELENA, Alberto (2005). *The Cinema of Abbas Kiarostami* (Belinda Coombes, Trad.). London: Saqibooks.

GENET, Jean (1999). *O estúdio de Alberto Giacometti*. Lisboa: Assírio & Alvim.

KHAYYAM, Omar (s/d) *Rubiyat* (Fernando Couto, Trad.). Lisboa: Moraes Editores.

LISPECTOR, Clarice (2013). *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

LISPECTOR, Clarice (2012). *Um sopro de vida (Pulsações)*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.

PINA, Manuel António (2007). *Dito em voz alta*. Coimbra: Pé de Página Editores.

PROUST, Marcel (1989). *Os prazeres e os dias*. Trad: Manuel João Gomes. Lisboa: Editorial Estampa, Lda.

RILKE, Rainer-Maria (2014). *Cartas a um jovem poeta* (Vasco Graça Moura, Trad.). Porto: Modo de ler.

RILKE, Rainer-Maria (2009). *Da natureza, da Arte e da Linguagem* (Antologia). Lisboa: Largebooks.

TABARRAEE, Babak (2013). *Silence studies in the cinema and the case of Abbas Kiarostami*. (Tese de Mestrado). Teerão: M.A, Tehran University of Art. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0073530>

FERREIRA, Vergílio (1978). *Espaço do invisível - I*. Lisboa: Arcádia.

FERREIRA, Vergílio (1992). *Pensar*. Lisboa: Bertrand Editora.

FILMOGRAFIA

KIAROSTAMI, Abbas (Dir). (1997). *T'am e Guilass*. [filme]

CONFERÊNCIA

MOLDER, Maria Filomena (2016). *Não te esqueças de viver*. Disponível em: <https://vimeo.com/154872999>